CUBAGUA

ANTE LA CRÍTICA

MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

CUBAGUA

ANTE LA CRÍTICA

CUBAGUA

ANTE LA CRÍTICA

José Nucete Sardi / Ángel Mancera Galletti /
Fernando Paz Castillo / Guillermo Sucre /
Osvaldo Larrazábal Henríquez /
Elvira Macht de Vera / Orlando Araujo /
Domingo Miliani / Ángel Vilanova /
Violeta Urbina Tosta / Alexis Márquez Rodríguez /
Douglas Bohórquez / Gustavo Luis Carrera /
José Balza / Margoth Carrillo Pimentel /
Julio Miranda / Roberto Ferro /
Luis Britto García / Carlos Pacheco /
Alejandro Bruzual / Rosaura Sánchez Vega /
Cécile Bertin-Elisabeth /
Aura Marina Boadas / Luis Delgado Arria /
Luis Duno-Gottberg / Carlos Eduardo Morreo /
Juan Duchesne-Winter

COMPILADOR
Alejandro Bruzual



1ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2021

DISEÑO DE PORTADA
Javier Véliz

DISEÑO, DIAGRAMACIÓN Y CONCEPTO GRÁFICO
Sonia Velásquez

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, Urb. El Silencio,
Municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58-212) 485.04.44
www.monteavila.gob.ve

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito Legal: DC2021001000
ISBN: 978-980-01-2205-1

Cubagua
Ochenta años de lecturas críticas

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) intuyó la posibilidad de escribir *Cubagua* entre finales de 1925 y principios del año siguiente, durante su breve estancia en la isla de Margarita (cronotopo de la novela). Había sido invitado por el ya entonces reconocido escritor modernista Manuel Díaz Rodríguez, recién nombrado presidente del estado Nueva Esparta, con la intención de fundar y dirigir el diario *Heraldo de Margarita*. En esos días, trabajaba los tres relatos que conformarían su libro *Don Pablos en América*. Al terminar estos, en 1928, Núñez emprendió la escritura de la novela en Bogotá, durante su desempeño diplomático como secretario de la legación venezolana, para seguir con ella luego en La Habana, y concluirla en Ciudad de Panamá, dos años más tarde, siempre en cargos similares.

Por sugerencia de Teresa de la Parra, Núñez publicó *Cubagua* en la editorial parisina Le Livre Libre, a sus propias expensas, en marzo de 1931, donde había aparecido una nueva edición de *Ifigenia*. Sin embargo, esto no fue favorable para su difusión hispanoamericana, como la misma escritora concluyera ya demasiado tarde, asegurándole que más acertado hubiera sido editarla en España. A este primer traspié se sumaron nuevos percances, entre los que el autor apuntaba una sospechosa intervención aduanal, al momento de la llegada de los ejemplares publicados al país, perdiéndose una buena parte de ellos. En 1935, la revista *Élite* hizo una segunda edición, que fue ofrecida primero seriada, permitiendo

que finalmente se conociera en el país una obra que ya se había convertido en una suerte de misterio literario, como había referido José Nucete Sardi, en lo que se considera la primera crítica aparecida sobre *Cubagua*, en 1933, hasta donde hemos podido comprobar y como ratifica Gustavo Luis Carrera. Posteriormente, el autor preparó dos nuevas ediciones, una para el Ministerio de Educación Nacional, en 1947 y, la otra, para la Biblioteca Básica de Cultura Venezolana, en 1959. Sin embargo, esta última fue desconocida y desautorizada por el mismo autor, aduciendo que los editores no habían respetado su deseo de publicar una nueva versión corregida, que debía de ir acompañada de *La galera de Tiberio* (1938), su siguiente novela, cuyo texto también había revisado exhaustivamente.

En efecto, de seguro desmotivado por la escasa lectura que había despertado *Cubagua* y el silencio crítico con que había sido recibida, así como expresando insatisfacción con su escritura, Núñez corrigió la breve obra con una insistencia que todavía resulta sorprendente. Los materiales que se conservan en sus archivos permiten intuir que la trabajó desde antes de que llegara la primera edición a sus manos, y que no detuvo la atención sobre ella hasta el momento de su muerte. Es decir, fue un proceso de escritura y reescritura de más de treinta y cinco años. Si las cuatro ediciones en vida, y algunos ejemplares sueltos con correcciones manuscritas, muestran cambios menores y no siempre acumulativos, dejó al menos una versión póstuma, que fue fuertemente intervenida.

Más allá de la complejidad conceptual y estética que presenta la novela, e incluso la posible sombra que le hubieran podido haber hecho las coetáneas *Doña Bárbara* (1929) y *Las lanzas coloradas* (1931) —como afirmaron Domingo Miliani y Orlando Araujo, y luego ha sido repetido por diversos críticos hasta el presente—, obras más afortunadas en términos de inscripción canónica y experiencia editorial, nada explica el porqué se diluyó tan radicalmente la sorpresa que tuvo que haber causado esta peculiar y breve novela en el medio literario y cultural venezolano. Y de haber sido un «deslumbramiento» (Miliani) ante esas otras dos novelas, que estaban a los dos extremos del rango de expectativas del lector de la época, tampoco se entiende el que las nuevas ediciones no llamaran la atención posterior de la crítica (así fuera

como interrogante), tanto como la de los escritores más osados de esos años. Sigue siendo un misterio que esa condición de «invisibilidad» —como afirma Carlos Pacheco— persistiera hasta, al menos, mediados de la década de 1960, una vez muerto el autor. Como se verá en la selección que aquí ofrecemos, el mismo tema del «silenciamiento» se ha vuelto un paradójico acicate para su lectura, además de un indicador de las dinámicas internas de la crítica y del medio literario en el país.

Así, en un esfuerzo por describir la desidia intelectual ante una obra que abría nuevos caminos a la narrativa nacional —e incluso continental—, Araujo afirmó que había sido recibida en su momento como «un librito extraño, evocador y fabulante, que no dejaba de ser historia sin llegar a ser novela». Con un dejo irónico ante la actitud de los críticos, procedió a resumir la primera etapa de recepción revisando los panoramas generales de la narrativa venezolana de la época:

> Mariano Picón Salas apenas tiene tiempo para llamarla *coloreado libro*; Rafael Angarita Arvelo excepcionalmente la menciona en su *Historia y crítica de la novela en Venezuela*; no hay referencia a ella en ninguna de las dos series de los *Estudios critico-literarios* del padre Barnola; igual silencio hallamos en *Orientaciones y tendencias de la novela venezolana* de Pedro Díaz Seijas y en *Novelas y novelistas de Venezuela* de Pascual Venegas Filardo. Solo en *Letras y hombres de Venezuela* de Arturo Uslar Pietri y en un artículo recogido en *Candideces* de Luis Beltrán Guerrero se le trata con cierta esquiva comprensión de sus valores narrativos, en una referencia de cinco líneas por Uslar y de diez líneas por Guerrero. Otra excepción es Ángel Mancera Galletti, quien dedica a la interpretación de *Cubagua* un acertado capítulo en su obra *Quienes narran y cuentan en Venezuela*; una justicia tardía para un autor que necesitaba como todo escritor que trabaja en un mundo hostil a las letras, el estímulo de la crítica.

Ciertamente, en los inicios del derrotero crítico de la novela, parecieran haber privado esas «cinco líneas» de Uslar Pietri —acertadas, pero mezquinas ante tantas otras cualidades evidentes—,

con las que la alababa adversándola como una «prosa preciosa y poética, pero castigada». Intuimos que esto contribuyó a que *Cubagua* se convirtiera, precisamente y por mucho tiempo, en una novela «castigada» en el mundo literario nacional. Se hubiera esperado, más bien, que estos críticos y escritores percibieran en esa breve novela, al menos, su forma audaz de relacionarse con el momento y la historia de la nación latinoamericana; su atrevimiento para expresar la más sutil y acuciosa crítica al proyecto neocolonial petrolero del gomecismo, en su fase de instalación, que se hubiera hecho desde la literatura, a la vez que ofrecía la contribución más compleja —impura y contaminada en términos historiográficos— de Venezuela a las vanguardias históricas, como se viene reconociendo más recientemente.

No obstante, hay que señalar que en las primeras y breves notas periodísticas publicadas durante esos primeros años se señalaban ya las nervaduras conceptuales que desarrollaría gran parte de las lecturas y estudios posteriores, durante décadas, como el peculiar lenguaje y estilo poético, el complejo manejo del tiempo y el acertado cruce entre mito e historia. En efecto, Nucete Sardi, en *El Universal* de Caracas, el 5 junio de 1933, enfatizó el doblez de su trama como verdad problemática:

> La narración se va rodeando de ayer y de hoy hasta hacernos confundir —intencionalmente lo hace el autor— lo que pasó y lo que pasa, produciéndose una sensación de estatismo; lo de ayer pasó hoy y lo de hoy ya había sucedido ayer.

Luego, el poeta Fernando Paz Castillo afirmó también los rasgos y la esencia lírica de una narrativa concebida como «poema o sinfonía». Además, hecho aún no desarrollado por la crítica, propuso vínculos entre *Cubagua* y la «prosa limpia y sobria» de Cecilio Acosta, así como, por primera vez, con la «sobriedad de estilo» y «la lírica interpretación de la naturaleza» de José Antonio Ramos Sucre, sobre quien Núñez precisamente había escrito un ensayo biográfico en el mismo 1931.

En este contexto de pocas pero notables primeras intuiciones, resalta la de Rafael Angarita Arvelo, de 1938, quien afirmaba

encontrarse «ante un gran libro venezolano», sin alcanzar respuesta para lo que entiende ya como un silencio crítico:

> No se concibe cómo nuestros escritores, nuestras revistas y periódicos [...] hayan saludado con tan pequeño y como forzado entusiasmo la incorporación de esta obra magnífica a nuestra literatura. [...] A *Cubagua* le falta, para su justicia y divulgación, el examen crítico honesto que le lleve a su sitio digno de estilo y tono.

Luego vendría el generoso extracto de Mancera Galleti, recordado por Araujo, donde aparece el notable y temprano intento de valorar la novela desde los antecedentes bibliográficos del mismo Núñez. En su libro, publicado en 1958, alaba la adjetivación «precisa», y retoma la idea de su valor poético. Llama también la atención sobre la posibilidad de que *Cubagua* hubiera recogido una tardía reacción del autor ante la incomprensión y el menosprecio que también mostró la crítica ante sus dos primeras novelas (en particular, se refiere a las ironías de Pedro Sotillo sobre *Después de Ayacucho*, en la revista *Fantoches*, pero aparentemente dirigida a criticar a toda la Generación del 18).

Entonces, la verdadera apertura crítica de *Cubagua* y una nueva etapa de su estudio comenzó, no casualmente, a partir de la muerte de Núñez, en 1964, favorecida por la distancia definitiva con un autor que no dudó nunca en expresar abiertamente sus críticas ante cualquier grupo o circunstancia nacional, bajo el único dictado de su conciencia ética, intelectual y nacionalista. Gracias a una intensa actividad como periodista —escribió a diario durante décadas y, significativamente, en primera página—, se convirtió en la más incómoda conciencia social de su tiempo, lo que de seguro despertó todo tipo de animadversión también en contra de su obra.

Fue entonces cuando aparecieron los primeros trabajos extensos y monográficos sobre la novela y su autor, así como numerosos artículos. Se vio *Cubagua* como el producto más complejo de un escritor que lograba expresar una percepción personal de la historia, involucrando la crónica de Indias, la leyenda popular y el mito, en un tejido complejo de textualidades y escrituras. No obstante, todavía algunos buscaron a Núñez solo en su escritura

artística. Otros forzaron una explicación racional de lo que, precisamente, la novela llevaba al terreno de una ambigüedad multiplicadora de sentido. Se discutió —si bien no siempre de manera abierta— su condición vanguardista. Mucho más tarde, el crítico Javier Lasarte, si bien no ha estudiado en particular la obra de Núñez, propuso con argumentos contundentes una revalorización de la novela anterior, *Después de Ayacucho* (1920), por su intención paródica, incluyendo al autor junto con otros escritores destacados de esa década —Julio Garmendia, Teresa de la Parra, el mismo Ramos Sucre— dentro de un período historiográfico posmoderno venezolano, que habría cobrado en ellos características y actividad profesional definidas y suficientes.

También, durante esta importante etapa de estudios —y en alguna medida hasta el presente—, se hizo énfasis en el carácter precursor de la novela, intentando incorporarla en una teleología ordenadora de destrezas literarias, como prefiguración fundamental del «realismo mágico», así como también de aspectos atribuidos al *boom* o al *posboom*, la Nueva Novela Histórica, y de todo lo que ha sido conocido como Nueva Narrativa Latinoamericana. En esta dirección y a partir de entonces, se incrementaron las referencias y los paralelismos con otras obras continentales, y comenzaron a elaborarse estudios propiamente comparativos, si bien centrados en la literatura venezolana.

Un breve texto de Guillermo Sucre, precisamente de 1964 y que sirvió de introducción dos años más tarde a una edición de *La ciudad de los techos rojos*, dio un vuelco radical y definitivo en la percepción del trabajo intelectual de Núñez. El crítico advirtió, por primera vez, que el hecho fundamental de su escritura no radicaba en lo estético como tal, sino en ser producto de una «poesía activa y actuante» —*poiesis*—, que expresaba un compromiso profundo con la realidad que pasaba por la palabra, pero que no se quedaba en ella. Para Sucre, *Cubagua* era una «novela pura», producto de una actitud ética ante la escritura. Advertía también la coexistencia de lo real y lo irreal en el ámbito de lo maravilloso, lo que resulta muy productivo para la interpretación de la obra, así como señalaba la potencialidad conceptual de su ambigüedad, que había desorientado a la crítica anterior. Encontraba, en fin, la

voluntad y el pensamiento de un fundador (incluso en sentido propiamente político) en la búsqueda de rasgos de pensamiento y acción de donde pudiera surgir la nación pendiente. «Nunca un solitario estuvo más cerca de la empresa común, más cerca del alma esencial que nos pertenece».

Osvaldo Larrazábal Henríquez, por su parte, fue el pionero de los estudios monográficos sobre la narrativa de Núñez, en 1969. En el largo capítulo que le dedicó a *Cubagua*, pasó revista de la crítica anterior, hasta entonces hemerográfica, reconsiderando muchas de sus intuiciones, e introdujo la discusión sobre la constitución de sus personajes y la propuesta formal. Las abundantes relaciones con el resto de la obra de Núñez se muestran, desde entonces, imprescindibles para su comprensión plena. Sin embargo, este trabajo no pasó de ser fundamentalmente descriptivo. En cambio, el breve texto de Elvira Macht de Vera introdujo la inquietud de la denuncia y la advertencia presentes en la novela, para señalar la descomposición social y los riesgos del proyecto económico que comenzaba en Venezuela, alrededor de la explotación intensiva del petróleo, así como fue ella quien primero ofreció atisbos de una crítica comparativa.

Un trabajo importante fue el del novelista y también economista Orlando Araujo, quien comenzó a desarrollar las ideas fundamentales de su análisis sobre el autor en la presentación editorial de *Cacao*, ensayo póstumo e incompleto de Núñez, publicado en 1972. Dos años más tarde, el crítico le dedicó una larga sección de su libro sobre narrativa venezolana, para editar luego un estudio monográfico, en 1980, en el que retomó sus escritos anteriores sobre el autor. Araujo, como Sucre, reafirmó la presencia de un pensamiento propiamente ensayístico en esta narrativa, y abordó la idea del tiempo circular en *Cubagua*. Rechazó el énfasis sobre un mero poetizar la historia, aceptando más bien las ambigüedades del desarrollo de la trama como un aspecto central en la concepción formal de la novela. De hecho, desplazó el eje de las visiones esteticistas, para recalcar que lo perdurable de «esta pequeña obra maestra» no se centraba en los avances técnicos de su escritura, sino en la producción de «una concepción del hombre del Nuevo Mundo y un sentido del destino indoamericano».

Precisamente sobre este punto insistiría Domingo Miliani —en el prólogo de la edición conjunta de *Cubagua* y *La galera de Tiberio* para Casa de las Américas, en La Habana, en 1978, que fue la primera que se hizo fuera de Venezuela—, proponiendo que Núñez había rebasado los límites de la literatura nacional para serlo, plenamente, de la América Latina. Buscó entender el sentido conceptual del trabajo estético. La compleja elaboración del tiempo en la novela era, así, una herramienta gracias a la cual lograba denunciar el proyecto neocolonial modernizador. Miliani también discutió la doble consistencia mítica e histórica de la trama, viendo en el uso del mito una posible interpretación de la realidad abstraída del tiempo histórico. Asimismo, fue el primero en introducir el concepto de «intrahistoria» para señalar una visión «desde abajo», de lo vivido en la conciencia del pueblo, lo que atiende a la propuesta del mismo Núñez de la necesidad de escribir la historia de lo no historiado, tema que desarrolló en su notable discurso de incorporación como Individuo de Número a la Academia Nacional de la Historia, en 1948.

El siguiente artículo que aporta énfasis nuevos en la escena crítica de la novela es el de Ángel Vilanova, quien argumenta un sentido iniciático en el viaje del protagonista Ramón Leiziaga a la isla de Cubagua, en particular en el capítulo de «El areyto», que sería una suerte de bajada al Averno, en la perspectiva de *Pedro Páramo* y *Adán Buenosayres*. Se dirigía, de este modo, al análisis comparativo y latinoamericano.

Dentro de esta misma etapa intermedia, el ensayo de Violeta Urbina Tosta profundizó en la utilización del mito como elemento unificador de la estructura y el estilo. Al lado de esto, hay que considerar el nuevo esfuerzo de Larrazábal Henríquez, en el prólogo que escribió para la publicación conjunta de las dos novelas principales y algunos ensayos en Biblioteca Ayacucho. Si bien retoma la casi totalidad de los criterios expuestos en su libro monográfico anterior, destaca el hecho de haber comentado por primera vez algunas de las variantes que ofrecen las ediciones posteriores a la muerte del autor (como parece ser la que allí mismo publicaba) con respecto a las conocidas en vida de Núñez, si bien no replanteó las conclusiones a las que había llegado en su primer ensayo.

Alexis Márquez Rodríguez, quien ya había escrito sobre la novela en 1985, reelaboró cinco años más tarde algunas de sus ideas sobre el carácter precursor de *Cubagua* en términos estilísticos (en particular, referentes al «realismo mágico»), la concepción del tiempo y la compleja utilización de la historia en la novela, aventurando algunas críticas al autor.

Ese mismo año se publicó el estudio monográfico de Douglas Bohórquez, *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Entre los principales aspectos que allí trata se encuentra una nueva aproximación a la escritura poética del autor —«realismo poético»—, que lleva elementos de lo lírico al terreno de la narrativa, lo que sería responsable de la atmósfera enigmática en que se desarrolla la trama y de sus «virtualidades significantes». Prosiguiendo la línea abierta por Vilanova, en el capítulo que incluimos aquí, precisa la construcción de la novela por «desintegración y fragmentación misma del mito», que es organizado en «escritura poética», moviéndose en los «dominios» de la ficción y no de la historia. La Cubagua-isla es presentada como *omphalos*, e insiste en la presencia del tiempo circular —aunque no sagrado— que apelaría al uso del arquetipo, y a la «pérdida del paraíso» instalado en las relaciones de poder colonial.

El también novelista Gustavo Luis Carrera —quien en un estudio de 1972 había incluido *Cubagua* entre las primeras novelas del petróleo en Venezuela—, en 1994, trabajó su condición de iniciadora de la «novela estéticamente contemporánea», ubicándola en términos historiográficos. No obstante destacarla como una «creación poderosa», fue el primer crítico (y prácticamente el único) que haya expresado opiniones abiertamente negativas sobre *Cubagua*, considerándola desigual «en materia de estilo», con «caídas expresivas y del recurso a insípidos o detestables lugares comunes», así como advierte insuficiencias en el desarrollo de los personajes. Esto pudiera justificarse al considerar las promesas temáticas incumplidas que se dan en el primer capítulo, y que quedan en evidencia en la transformación genética de la novela. De igual modo, el profesor y novelista José Balza sigue las intuiciones primeras de Sucre, destacando la «ficción del pensamiento» como un acto de reflexión «nacional», que permite concebir la obra

de Núñez como una suerte de «novela venezolana» que inscribe y escribe sus propios mitos.

En 1995, Margoth Carrillo Pimentel —quien ya había escrito un artículo sobre *La galera de Tiberio* un año antes— publicó un libro dedicado a «la modernidad en *Cubagua*». Ahí señala la compleja y diversa conciencia del tiempo como problema principal de la novela moderna, y define recursos de estratificación discursiva —indeterminación y simultaneidad—, para llamar la atención sobre la muy posible influencia de la filosofía de Henri Bergson sobre Núñez.

La interpretación fílmica que realizó Michel New, en Mérida, había ya irrumpido en este recorrido crítico, sufriendo numerosos percances en su concepción, producción y distribución, extrañamente equiparables a la suerte misma de la novela. Así, en un doble ejercicio de reflexión, el texto del crítico literario y cinematográfico cubano Julio Miranda, de 1995, toma como base conceptos que ya había desarrollado sobre la obra de Núñez en sus estudios sobre la narrativa venezolana, cuando destacó *Cubagua* como la mayor renovación en términos formales, «de absoluta contemporaneidad», como ejemplo único en Venezuela de «lo real-maravilloso», todavía en 1975, y primero absoluto en todo el continente. En su ensayo sobre la película de New, que incluimos aquí, Miranda revisa los logros alcanzados tanto por los guionistas como por el director, señalando también los límites del esfuerzo, apelando a las potencialidades creativas de la novela.

El siguiente crítico que se incluye en esta selección es el argentino Roberto Ferro, quien, en una ponencia de 1997, describe la escritura de Núñez como una «cartografía de la memoria», proponiendo una mayor complejidad a la hora de percibir el manejo del tiempo en la novela. Advierte la coexistencia, al menos, de tres niveles de percepción del tiempo: la historicidad (la visión teleológica), la intratemporalidad (la repetición y la circularidad) y la temporalidad detenida (la permanencia en el cambio). Habla también de una contraposición entre cultura y naturaleza, en cuanto a que el tiempo de «las producciones humanas» está inscrito en «la pura duración del tiempo abismal incesante de la abrumadora presencia del paisaje natural». Sobre este aspecto había reflexionado

ya el mismo Núñez en *Una ojeada al mapa de Venezuela* (1933-1934), relacionándolo con el «secreto de la tierra», concepto usado de manera tan diversa y flexible por sus críticos que se ha convertido en una suerte de significante vacío.

Luis Britto García se interesó —novelista él mismo— en desentrañar el peculiar uso de los tiempos verbales y, de allí, en el manejo y la percepción de la historia, centrando su estudio en *Cubagua*, pero cruzando reflexiones y citas tomadas de *La galera de Tiberio*, *El hombre de la levita gris* y algunos de los ensayos más conocidos de Núñez. No obstante, el elemento más relevante que aporta este pensador al desenvolvimiento crítico de la novela es la relación que encuentra allí entre persistencia picaresca (tema central de un cuento anterior de Núñez, «Don Pablos en América») y tragedia nacional, lo que impide la transformación tanto del protagonista Leiziaga-Lampugnano como de la situación neocolonial que vive la nación.

En un nuevo trabajo, de 1999, luego de haber publicado otro sobre la ensayística de Núñez, y anterior al que elaboraría sobre *Después de Ayacucho*, Douglas Bohórquez estudia en paralelo *Doña Bárbara* y *Cubagua*, para concluir que en esta prima el texto y su condición literaria. En cambio, Carlos Pacheco —quien ya había publicado un artículo anterior que sirvió de base para el que aquí incluimos— argumenta que esta «pequeña obra maestra» es la fundadora de la nueva novela histórica hispanoamericana, definiendo sus cualidades en referencia a trabajos posteriores, ciertamente mejor conocidos, de la historia literaria nacional y continental, mostrando una resistencia a la visión y a los métodos de los historiadores de su época.

Se inicia, entonces, una tercera etapa en la crítica de la novela. En ella, por un lado, se busca sustentar una posición subalterna, poscolonial o decolonial en el texto de Núñez, que estaría anunciada allí con notable precocidad. Por otro, se profundiza y se hace a cabalidad el examen comparativo propiamente dicho, para encontrar conexiones con obras y autores continentales y caribeños, que apoyan la ya insistente y constante propuesta de inscripción canónica latinoamericana. Finalmente, se verifica una renovación radical de las fuentes bibliográficas, las referencias teóricas y los conceptos utilizados en estos estudios.

En la dirección de Miliani, nuestro texto (A. B.) revisa la crítica que hace la novela al estamento hegemónico de la nación, entendiéndola como un presagio del fracaso neocolonial del proyecto petrolero en ciernes. Por otra parte, se vuelve al énfasis en lo temporal, para entender la trama como la disputa de diversas percepciones del tiempo, expresado en la constitución estético-conceptual de los personajes, así como a la necesidad de aceptar la coexistencia de múltiples puntos de vista sobre la realidad, para la comprensión plena de la novela.

Por su parte, Rosaura Sánchez Vega se centra en el capítulo dedicado a la Nueva Cádiz de Cubagua para argumentar que la novela de Núñez es uno de los primeros intentos de «novelística intrahistórica hispanoamericana», distinta tanto a la novela histórica tradicional como a la que sería considerada la nueva narrativa histórica, en cuanto realza la intervención de personajes subalternos, parodia la historia oficial y privilegia la heteroglosia. Para ello, además, aborda el cotejo con *Las lanzas coloradas*. En cambio, si bien también centrada en dicho capítulo, pero revisando además «Vocchi» (cap. V) y en parte «El areyto» (cap. VI), la crítico francomartiniqueña Cécile Bertin-Elisabeth estudia la «reescritura» de los mitos en esta novela. Resulta novedoso en su artículo el enfoque a la cultura asiática, que hace en la interpretación de Nila y Vocchi. Según ella (quien también ha reflexionado sobre la reescritura picaresca en *Don Pablos en América*), el uso parafrástico del mito tiene la intención de suplir la historia no escrita, interpelando la historia oficial, en una búsqueda identitaria que pone énfasis en el aporte americano.

El trabajo de Aura Marina Boadas inscribe, por primera vez de manera expresa, *Cubagua* dentro de una literatura y un marco crítico insular-caribeños, y para ello, enriquece el marco comparativo que se había utilizado para leer la novela, compartiendo el análisis de otras dos novelas venezolanas bastante posteriores, *Ínsulas* de Renato Rodríguez y *La otra isla* de Francisco Suniaga. Retoma aquí el concepto de «intrahistoria», como una visión «desde los márgenes del poder», distante de la historia académica. Dentro de igual impulso comparativo, que se ha ido acentuando con el

paso del tiempo, el crítico y poeta Luis Delgado Arria se centra y profundiza en la relación de *Cubagua* con *Pedro Páramo*, la conocida obra de Juan Rulfo, para leer los dos breves textos cruzando sus respectivas aproximaciones críticas.

Luis Duno-Gottberg, quien había ya analizado *Cubagua* junto a *La galera de Tiberio* en un artículo de 2010, apoyándose en conceptos desarrollados sobre el pensamiento de Walter Benjamin, vuelve sobre el filósofo alemán para tratar el tema de la ruina, el coleccionista y la construcción de la «otra historia» como gestos contra-(neo)coloniales, en ambas novelas, dentro del contexto caribeño. Suma, en este caso, referencias a Michel Foucault (tanto a su *La arqueología del saber* como al *Orden del discurso*) y otros teóricos, para una renovación del punto de vista de la crítica de la novela. De manera frescamente innovadora y con una aproximación a los estudios culturales, trabaja también la novela valiéndose de un grabado colonial de Johannes Stradanus y referencias a la primera película sonora venezolana, *La Venus de nácar*, de 1932.

Apartándose un tanto de la dinámica hasta aquí resaltada, el sociólogo y escritor Carlos Eduardo Morreo revela el potencial decolonial del pensamiento de Núñez, elaborando el concepto de «claros de sentido» (de influencia heideggeriana), con el que analiza la obra como rechazo del «valor del capital y las formas de lo moderno/colonial», buscando las contradicciones entre «el cuerpo político y el cuerpo material de la nación». Siguiendo los cruces entre Walter Benjamin y Núñez, propone un «tiempo en constelación» entre el pasado y el presente.

Para completar los ochenta años de crítica, comenzada en 1933, el crítico y teórico caribeñista puertorriqueño Juan Duchesne-Winter, en un texto escrito especialmente para este volumen, en 2013, lee el corpus completo aquí presentado para proponer una inscripción de la novela en una amplia concepción del «Caribe interior excéntrico», que rebasa la reducción del campo de estudio a las islas, en una «perspectiva cosmográfica». Ofrece, así, un aparato conceptual notablemente productivo, que muestra la comprensión del sentido profundo de las culturas amerindias, que cruza con aperturas del pensamiento occidental más reciente, basado en Gilles

Deleuze y Bruno Latour. El crítico sorprende al proponer la obra como una «novela indigenista, mas no en el sentido convencional, costumbrista o culturalista, sino en una dimensión cosmopolítica».

Finalmente, no obstante excedamos el marco cronológico inicialmente planteado, pero aprovechando una nueva y peculiar edición de la novela en 2014, se agrega parte del estudio introductorio de la revisión crítico-genética que nosotros mismos llevamos a cabo, por ofrecer desde los materiales pre-textuales una interpretación del intenso trabajo de escritura, cambio y corrección que ejerció el autor sobre su obra. De este estudio se desprenden ideas que pueden ayudar a dilucidar dudas diversas planteadas por los críticos hasta ahora, en cuanto a las peculiaridades estéticas y conceptuales de sus personajes, así como contribuye a la comprensión de su estructura formal definitiva. Este trabajo agrega a la discusión algunos atisbos de los materiales de archivo, que permanecen todavía inéditos.

Si en toda la primera y larga etapa de más de treinta años de este panorama crítico los comentarios sobre *Cubagua* se redujeron a breves notas de prensa, desde la muerte de Enrique Bernardo Núñez, y a lo largo de medio siglo, la atención y la densidad de los análisis han ido en aumento (no obstante, apenas haya sucedido algo similar con respecto al resto de su bibliografía), dedicándosele artículos en revistas especializadas y unos pocos estudios monográficos, acrecentándose, desde entonces, el número de tesis de grado y posgrado dedicados al autor y a su obra. Sin embargo, su principal novela sigue siendo un texto susceptible de nuevas reflexiones, quedando todavía numerosos aspectos que aún no han sido tratados, entre otros y solo por nombrar tres de los más evidentes: sus características y funcionamiento metatextuales, la peculiar inmersión en la simbología indígena y, habrá que reconocer, una verdadera y profunda valoración de género.

Así, el recorrido por los textos incluidos en este volumen, que abarcan ocho décadas, invita a la percepción de un complejo campo literario venezolano, en el cual se verifican discusiones propias, internas, con múltiples perspectivas de estudio, en una compleja elaboración de ideas que han ido surgiendo y heredándose, no siempre de manera inmediata o lineal, para conformar un

complejo y atractivo panorama crítico. En un sentido más bien generoso, este libro compensa, aunque solo parcialmente, el silencio culpable que rodeó la novela y signó el esfuerzo literario del autor, reforzando el carácter canónico de *Cubagua* y su lugar innovador en todo el ámbito de la literatura en castellano, no solo continental.

Alejandro Bruzual
Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg)

Consideraciones acerca de esta edición

Los textos que aquí se incluyen han sido seleccionados valorando la progresiva incorporación de intuiciones críticas a la lectura de *Cubagua* —y no solo la importancia o el renombre intelectual de los autores—, así como la progresiva renovación del sustento teórico de los análisis. Se presentan en orden cronológico y no temático, lo que permite seguir las referencias intertextuales que van acumulando los diversos artículos, las cuales han ayudado también en la escogencia definitiva de este volumen. Es evidente, que no se ofrece la totalidad de artículos que tratan la novela —ni podría pretenderse, dado lo abundante del material—, ni están representados todos los libros publicados que le han dedicado alguna atención a la novela, a la narrativa o a la obra completa de Enrique Bernardo Núñez. Referente a estos últimos, nos hemos visto obligados a sacar de su contexto de estudio la sección dedicada a *Cubagua*, y en los casos de obras monográficas dedicadas a la novela, a escoger el capítulo que mejor respondiera a la trayectoria crítica aquí seguida. El lector interesado en una mejor comprensión de esos escritos tendrá que remitirse a las fuentes originales, siempre indicadas.

Se ha respetado, en todo lo posible, la escritura, la metodología y el estilo de trabajo utilizado por los diversos críticos, en particular su terminología y vocabulario a veces novedosos. Por tanto, no se ha forzado una uniformidad que sería inadecuada para un libro que ofrece un recorrido histórico de crítica literaria.

Sin embargo, se ha puesto especial atención en regularizar y, en la medida de lo posible, precisar, completar y corregir, cuando ha sido el caso, las fuentes de información y la bibliografía empleadas, colocadas todas a pie de página (con el fin de unificarlos con los textos provenientes de libros), facilitando la tarea del lector y propiciando la producción de una nueva crítica sobre *Cubagua*. Asimismo y sin hacerlo evidente, se han corregido los errores que aparecían en las transcripciones de las citas textuales de la novela y de otros textos de Núñez, siguiendo, en lo posible, las mismas ediciones utilizadas por sus autores.

En todos los casos, los números de página de la respectiva edición de *Cubagua*, utilizada por cada uno de los críticos, fueron subidos al propio texto, entre paréntesis, lo que ha significado un ahorro significativo de las notas al pie. El resto de las referencias bibliográficas se dan al pie, con mayor detalle.

Se han incluido poquísimas notas editoriales, intentando ajustar ciertos criterios o información inexacta, con la debida indicación. Se han atendido algunos aspectos ortotipográficos, unificado el uso de mayúsculas, y resuelto poquísimos *lapsus calami*, sin llamar la atención sobre ellos. Y cuando ha sido posible, se ofrecen versiones revisadas por sus propios autores.

A. B.
Caracas, 2013-2019

Cubagua de Enrique Bernardo Núñez Libro de poesía y realidad*

José Nucete Sardi

Un bello libro venezolano llega a mis manos en estos días, después de haberlo solicitado largamente. Su título es sugestivo y el nombre de su autor es garantía suficiente, pero no podía advertir las claras emociones que van saltando al correr de estas páginas de tono poético, en que atisbamos realidad de una región venezolana, realidad de leyenda donde antes cayera la ambición de los conquistadores.

Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez, es uno de esos libros que satisfacen prendiendo en el espíritu cierta inquietud, dejándonos alguna *saudade*, alargando sensaciones, no solo por el estilo, sino por la sugerencia que se desborda en cada página.

Y ha sido este bello libro venezolano, un libro desafortunado. Editado en París por la editorial Le Livre Libre, en 1933[1], su autor no ha recibido hasta ahora sino un reducido número de ejemplares, tanto que ni a sus amigos ha podido obsequiarlo sino muy escasamente. En cambio novelones abundosos en mal gusto llegan en ediciones completas y alcanzan sin esfuerzo el comentario favorable.

Pocos han sido, pues, los críticos que se han ocupado de este libro de E.B.N. que considero el mejor de todos que hasta ahora haya publicado su autor.

* Publicado en el diario *El Universal*, Caracas, 5 de junio de 1933.

1 Como se sabe, en 1931. Sin embargo, interesa este error del crítico, en cuanto a que consideraba que era un libro recién publicado, consecuencia misma del silencio con que fue recibido. (N. del C.)

Enrique Bernardo Núñez es de los escritores que conoce bien el poder milagroso de las palabras, la taumaturgia del giro, la aplicación de la frase desbordada de lirismo, aun cuando en su estilo se note a veces algún desfallecimiento, alguna abulia, y en sus obras se sorprenda un mal tan corriente entre nosotros: la premura.

Conocida es su labor anterior, su bi[bli]ografía es ya abundante. Cinco o seis obras —dos de ellas publicadas en diarios y revistas— el resto en volúmenes, y sus trabajos para la prensa diaria, pero de ella, recordamos con especial placer sus estudios sobre escritores venezolanos y el volumen que bajo el título de *Don Pablos en América* recoge tres bellos relatos llenos de poesía, de leyenda, del ayer de nuestra tierra.

Cubagua es una bella novela que nos hace penetrar en el sortilegio de las islas nuestras perdidas en orientes de perlas y largos amaneceres de oro. Margarita, «Tierra bella, isla de perlas…». Es una novela que se convierte en poema, que naufraga en un bello poema, en el cual, el ayer y el hoy se confunden; la realidad de hoy se pierde en la evocación del pasado y el pasado lejano se incorpora al presente, envolviéndonos en un halo de cosas reales e irreales, de vida y de sueño, dejándonos la inquietud de una vida que hemos vivido a través de las páginas emocionadas y que soñamos después.

Quizás la novela no queda totalmente realizada, por su bello naufragio en el poema: pero triunfa el relato poético y para nuestro gusto, esto aumenta la belleza del libro.

La narración se va rodeando de ayer y de hoy hasta hacernos confundir —intencionalmente lo hace el autor— lo que pasó y lo que pasa, produciéndose una sensación de estatismo; lo de ayer pasó hoy y lo de hoy ya había sucedido ayer. «Todo estaba como hace cuatrocientos años…». Persiste en nosotros, a través de nuestras taras o virtudes, la huella aborigen, absorbida por la civilización conquistadora.

Los personajes van surgiendo un tanto a prisa, en la maraña de la trama, ungidos por el ambiente de leyenda y de poesía en que se mueven el negrero de ayer, leproso de hoy —Pedro Cálice—; el conde milanés Luis de Lampugnano, buscador de oro y perlas de antaño, paraleliza con Leiziaga, buscador de petróleo de hoy y fiscal de perlas; fray Dionisio, inevitable misionero de siempre,

y los funcionarios de ambas épocas con sus líneas más o menos iguales, pasan tras el encanto de Nila, símbolo eterno que triunfa como una evocación de la mujer de siempre, bajo la caricia de los astros en las noches de pasión y de misterio.

Ordaz, Cálice, Ocampo, Cedeño: nombres que fueron y que son, traspasados del ayer al hoy, envueltos ahora en el recuerdo de lo que fueron, aun cuando el Diego Ordaz de hoy, despojado de aceros y armaduras conquistadoras, tenga un detal de licores en el camino de Juan Griego a La Asunción. Estos nombres pasan en la «Nueva Cádiz» de otrora —capítulo sobresaliente del libro, por su fuerza e intensidad evocadoras— y se sumergen en el diario vivir actual, entre cardones que inspiran «un respeto supersticioso».

La leyenda de Vocchi y los giros del areyto, despiertan al suave fulgor de las thenocas, mientras El Faraute se desliza en las aguas consteladas y «las islas sueñan con el azul profundo que las enlaza y con sus orlas de nieve efímera» —en la realidad— como en este bello relato poemático de Enrique Bernardo Núñez.

*Cubagua**

Ángel Mancera Galletti

Ante todo lo artístico y excepcional

Para apreciar y comprender esta obra, para analizarla en cuanto de artístico y excepcional contiene, es menester interpretar sus frases, apreciar el dibujo de los personajes, abarcar la visión de conjunto y acercarse a los ritos y a las leyendas que surgen de sus páginas, con el profundo significado que tienen en la novelística nacional.

El estilo de *Cubagua*[1] revela el valer de un escritor. La adjetivación es precisa. El párrafo contiene la forma que no se detiene a desarrollar una idea, sino que se multiplica en su brevedad a expresar conceptos y situaciones distintas. La frase inicia el período; se corta con la puntuación, se extiende en otra imagen y la oración se complementa y se reanuda con armonía, en la síntesis admirable de una prosa que se acerca a la profunda musicalidad de un poema. A renglón seguido, el escritor intenta otra situación y es la sugerencia la que nace de esas páginas en que el cincel esculpe, y paulatinamente la grandeza de la creación artística se pone de manifiesto.

---

* Extracto del capítulo «Enrique Bernardo Núñez», del libro *Quiénes narran y cuentan en Venezuela. Fichero bibliográfico para una historia de la novela y del cuento venezolanos*, Caracas, Ed. Caribe, 1958, pp. 135-145.

1 Este texto no muestra referencias bibliográficas. Se utiliza, para precisarlas, la edición de *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

Cubagua es un poema de la narrativa, con instancias en las que se exalta la belleza de las costas margariteñas y en donde la evocación es fiel a la reconstrucción de una época. Tiene el corte excepcional de una de esas historias que arrancan del pasado, se arremansa en los viejos infolios, y ante la influencia poderosa de un autor, se desprende de esas páginas y las imágenes con las figuras que representan, atraen e interesan apasionadamente.

> A la entrada de La Asunción unos matapalos vierten sus copas maravillosas junto a un convento franciscano convertido en casa de gobierno. En la plazuela está el templo y el antiguo Ayuntamiento donde se ve todavía un escudo de España. Frente a la plazuela hay una fuente pública, en medio de un ancho espacio cubierto de hierba. A pesar del enjalbegado obligatorio dispuesto por la ordenanza municipal las viviendas dan la impresión de que van cayéndose lentamente. Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada, y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar. Los callejones se retuercen vetustos, silenciosos, llenos de hierba. Tarde y mañana, las muchachas conducen el agua hasta los barrios más lejanos. Las campanadas caen pesadas, monótonas, marcando inútiles el tiempo. El día declina rápidamente entre sombras melancólicas. Entonces un empleado enciende los faroles. Huye el verdor de las montañas que la circundan y los murallones del castillo de Santa Rosa se hacen más oscuros. En Porlamar viven los capitalistas, mercaderes, propietarios de los trenes de pesca. En La Asunción, los empleados públicos envanecidos y pobres (5-6).

Acá está la característica de Enrique Bernardo Núñez en la prosa narrativa. En el párrafo inserto anteriormente, algo como una emoción, dispuesta a exteriorizarse en el entusiasta momento de la creación, se insinúa. La belleza atrae por su misma palabra y así se la denomina la isla de perlas. Entra la descripción que no va al pormenor y mucho menos se detiene en lo minucioso de aspectos insignificantes; es un rasgo personal el que capta el ambiente. La naturaleza en los árboles, la evocación en el convento, la crítica en la transformación en casa de gobierno, realidad venezolana.

La huella de la historia en el escudo de España. El abandono en la impresión de las viviendas que se están cayendo; el castillo de Santa Rosa, la grandeza de ese pasado que *Cubagua* va a desentrañar del olvido en un poema admirable.

«Tierra bella, isla de perlas…», que es como la introducción de *Cubagua,* sorprende por la pausa, el cuidado de fijar el personaje, de captar el ambiente y de mezclar las impresiones en el análisis crítico de las circunstancias y las alusiones personales. Un juez con sus flaquezas, una mulata despierta, altanera y bullanguera, un secretario borracho y unos sistemas de gobierno feudales; la burocracia gira en torno y la aventura se reserva en la novela para las páginas de la sugerencia.

En la parte en que el escritor concretiza las figuras que inicialmente parecían las predominantes en la trama de *Cubagua*, la inclinación por el comentario que fijase el medio, con sus taras y mezquindades, surge con lo tradicional en la angustia que la isla padece por la carencia de los elementos esenciales para la vida. El comentario es agudo en el concepto general. Capta un momento real de la isla:

> —¡Ah, si la isla tuviese agua sería un paraíso! Aquí se dan excelentes las uvas. Las piñas son las más ricas y la variedad de pescado es infinita. Hay para surtir al mundo de conservas. ¡Si hubiese iniciativa! En nuestro país se puede hacer todo y todo está por hacer. Pero la isla es tan fértil que no necesita agua (11).

Leiziaga, que es el personaje a través del cual la evocación es poderosa y de cuyo complejo el novelista entresaca el vigor para valorar, en el reino de la fantasía y de la leyenda, las frases más hermosas en un bello estilo, adquiere en esos pasajes algo extraño que le hace incomprendido a los hombres que le rodean. Él es parte del enigma y por ello se comenta:

> —He conocido a este joven Leiziaga que ha venido a inspeccionar la magnesita y he tenido ocasión de tratarle. Me parece un vicioso, un irresponsable, ¿sabe? (14).

Así se le quiere juzgar porque en él se intuye como un hálito que conduce a la fantasía.

* * *

Cuando Enrique Bernardo Núñez se detiene en la descripción del ambiente, en el hombre doblegado por la rutina y con el cometido que desempeña, pierde el interés en lo pequeño y se concreta a cumplir, casi con desgano, para con una técnica exigente.

El diálogo pierde fluidez; lo conceptuoso se hace pesado; las ideas renovadoras saltan por encima de la ficción para caer en la crítica con tendencia político-constructiva acerca de lo que se ha de reformar y de hacer para mejorar las condiciones de vida de la isla. Se enfrenta a situaciones comunes en las que la realidad es más apasionante. Allí está solo la idea en la fase obligada para levantar el andamiaje de la trama.

Pero *Cubagua* es hija de la imaginación desbordada, asediada por la prisa de captar la creación artística y en ella el mandato de algo interior se revela con la fuerza incontenible de una obra de arte; es más poderoso el plan concebido, es más fuerte la sujeción que pretende hacer del lenguaje y este surge espontáneo, y cobra impetuosidad y se escapa a las regiones, donde se exalta la naturaleza y se penetra en el campo de la leyenda.

El plan que en ese capítulo de «Tierra bella, isla de perlas…» se intuye, y en el que el individuo de la ciudad está dibujado con humana flaqueza, va a quedar en eso, un rasgo, un hombre, un acto que nada cuenta.

Y todo ello, como la frase que se remonta en la conciencia y despierta la más profunda admiración, estaba reservado en «El secreto de la tierra», «Nueva Cádiz», «El cardón», «Vocchi», «El areyto», «Thenocas» y «El Faraute».

Nila, la que tenía «la prístina oscuridad del alba»

Pero lo novedoso ha roto las amarras y el paisaje marino, el motivo que se arremansa y musicaliza, es como el mensaje dormido en

la angustia del novelista maltratado por la crítica. Y la frase nace como en el acto de la creación y adquiere forma e imagen, en el sentido poético, que fluye con la espontaneidad impetuosa y se dibuja en lo artístico de una obra excepcional como esa de *Cubagua*, en cuya literatura se encuentra el acento de los grandes libros en que se cifran las reputaciones de los mejores autores.

Ante la estructura que va levantándose penosamente en las páginas del libro con pausa y parsimonia y casi con mansedumbre, se escapa una figura legendaria, la de Nila, la extraña mujer en la que el verso de la imagen va a estallar en el misterio que la nimba.

> Se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y las playas deslumbradoras (9).

Y más adelante estampa el trazo descriptivo poderoso:

> Su cuerpo tenía la prístina oscuridad del alba. Una emoción de fuerza, los rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma.

Junto a Nila, la que tenía en el cuerpo la «prístina oscuridad del alba», la figura del religioso Dionisio es el contraste de la novela.

Y la murmuración arranca de la sílaba su sentido al maltratar con el comentario lleno de intención.

> —Todo fraile guarda bajo el hábito el secreto de una linda moza (*id.*).

* * *

> El mar es verde diáfano. Las playas lejanas brillan como guijarros. La luz blonda, vigor de espátula en torno de las rocas, alza sus velos argentados, su sinfonía de llamas, sobre islas y farallones. Los Testigos, Los Frailes, La Sola.
>
> En otro tiempo existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban los piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. Nacían y morían libres, felices, ignorados. Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de

> esclavos. Los indios descubrieron entonces entre las zarzas, junto a una caverna, morada de adivinos, una figura resplandeciente. Tenía un halo de estrellas y un pedestal de nubes. El monte estaba cubierto de infinitas estrellas blancas. Piadosamente lo condujeron a un valle y de allí erigieron un santuario. Desde aquel día las playas y laderas de la isla manan un olor suave y deleitoso. Los piaches huyeron, se levantaron poblaciones, la tierra pasó a otras manos. Ahora un denso silencio se desprende de las cimas. Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora (17).

Así están establecidos los lineamientos de la obra. La aventura de la empresa imaginativa está pronta a la proeza de conducirnos a la mágica región de *Cubagua*.

Pero ante la frase de sentido y contenido profundo, ha de marcar una conclusión en el concepto filosófico que define la impaciencia de Leiziaga:

> — […] porque hoy los años son días y aquí los días son años (11).

Interpretación de una literatura y su significado personal

La versión, el estilo y el contenido de *Cubagua* ganan en el traslado interpretativo su sentido poético. Lo precioso, musical de la prosa exalta, conmueve y asombra.

Para expresar el primer contacto de la novela con la tierra de Cubagua, por ejemplo, Enrique Bernardo Núñez describe cómo el personaje central hunde los pies en «el río de nácar» (26) y resume admirablemente la frase sencilla pero que encaja y complementa la primera imagen: «Rocío de mundos» (26).

Ese personaje por medio del cual la evocación se va manifestando en la fantasía del sueño y que se identifica con lo imaginativo del relato tiene la atracción del lector no por sus líneas físicas ni por su condición humana, sino simplemente porque es el instrumento a través del cual el novelista se vale para desarrollar la leyenda. Allí reside lo personal, el mérito interpretativo del

autor que alcanza la inspiración y la sigue alucinado a través del panorama, región, hombres, razas, sucesos, historia y tiempo en la época que reconstruye, para darnos la versión de esa Cubagua, que es una historia, para contarla como un poema y una leyenda para cantarla, en la frase que se asemeja a un verso. Imagen que abandona la fantasía y se enreda en la realidad y se exterioriza en figura, en movimiento y en el hálito apasionado en que respira ansiosamente una vida ante un misterio y ante su enigma.

«El secreto de la tierra» encerraba la perspectiva del petróleo en un rasgo pasajero, eventual y casi convencional de la descripción. El panorama se estremece; la tarde llega con la caída de las velas del barco y con su tripulación que maniobra con la solemnidad del rito que se celebra con el nacimiento de las constelaciones. Ahí está expectante, mudo, asombrado, Leiziaga frente al mar, con el infinito que le rodea. Detrás de él el autor vislumbra la inmensidad y viene otra vez la frase admirable:

> De pronto se sintió turbado creyendo oír en el espacio un rumor humano.
> Por el mar se aproxima un coro de voces, ecos de las noches primitivas, a las cuales suceden pausas inmaculadas y una ráfaga de oro, un destello lejano. Ideas que nacen del mar, entre los arrecifes. Cuando ha llegado el tiempo escapan de sus lechos y emigran, girando siempre para orientarse, en grandes nubes. Conseguido el rumbo, nada puede desviarlas, ni el viento ni las montañas, y vuelan directamente a refugiarse en las viviendas humanas causando a veces terribles estragos. Como son semejantes al polvo, nunca se les podría eliminar. Se las vería a través de un rayo de luz, sujetas a quedar aplastadas en algún grueso volumen, confundidas con los vulgares insectos que vuelan en torno de las lámparas (27).

Lo que es historia y lo que es leyenda

La historia que narra Enrique Bernardo Núñez en *Cubagua* es la de esa legendaria ciudad esplendente y maravillosa que tuvo una gran

importancia a través de épocas pasadas. Soldados y señores, artistas y poetas y simples aventureros pasearon por sus calles, sufrieron sus prisiones y abarcaron la visión del vasto e inmenso poderío del mar Caribe.

Del fondo de esa isla surgieron los tesoros y las perlas se precipitaron en la codicia universal. El color y el oriente de ese milagro que la naturaleza esconde en lo más profundo de su vida submarina, fue motivo para que la ambición despertara en el acto temerario; y el indio convertido en esclavo sufrió la afrenta ante las pupilas deslumbradas en los reflejos de nácar, en el tumulto de los placeres de la pesca. De esas perlas que recorrieron el mundo con el aprecio de los tesoros más raros y valiosos, Cubagua empezó a palpitar y a estremecerse con la planta del soldado que dejaba la huella de la violencia en la sangre del nativo; de esa *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, el símbolo del cardón surge como una nota poética admirable; de esa Cubagua, de la leyenda y de la fantasía, la literatura venezolana alcanza exquisitez, buen gusto y madurez artística, pronta a ser glorificada en su poesía en la plasticidad del cine con una obra excepcional.

Nila y la belleza extraña y fascinante que representa, Cedeño y Ortega, el padre Dionisio, Clareta, la mujer que como una imagen borrosa aparece y se dibuja en el lance callejero; los indios con la angustia en la fuga de su raza; los cardones como expresión bravía del paisaje; La Tirana con su quilla y la tripulación silenciosa; Pedro Cálice, que ve sus carnes despedazarse mientras las frutas le llegan de París, de sus propiedades europeas; el turco codicioso y tracalero que incita a la explotación de las perlas; Vocchi con la eufonía de su nombre y el sentido de la evocación.

La leyenda y la realidad se unen en este aspecto de *Cubagua*. Viene del pasado, de la existencia de dicha ciudad en la que el mundo se deslumbra por sus riquezas y llega al presente, al suceso que enlaza la trama y la justifica, y tras la reja está Leiziaga, inquieto, alucinado y expectante. Habla de la experiencia que viene de sufrir, de los viajes, de las personas, de la maravillosa visión que desfilara ante sí. Los hombres que le rodean, que le contemplan descreídos, adquieren el aspecto de fantasmas, en vez de serlo él que vivió en Cubagua, la de cuatrocientos años atrás.

* * *

Cubagua con su secreto, con aquel enigma que la historia del mundo le señaló en el espacio del tiempo que se enlaza con el pasado, es narración extraordinaria, pues la composición, el sentido de lo poético que sus páginas expresan y comunican, son hijas de la excepción y tienen sitio destacado en las obras de la literatura universal que merecen el aprecio y la estimación de la crítica.

Las excelencias de un escritor que desconocen las mayorías venezolanas

En primer término, el estilo de Enrique Bernardo Núñez revela una magnífica cualidad: hay en él belleza, corrección, imagen y figura de la buena literatura; describe el paisaje, domina su contorno con acierto. Del dibujo de los personajes emergen caracteres.

Segundo, la interpretación de Enrique Bernardo Núñez de la leyenda la hace de modo excepcional. Reconstruye el pasado, en la síntesis apretada del párrafo que recuenta la historia y la traslada a sus páginas con un sentido de la realidad poco común en los escritores que han ensayado ese género. La simple anécdota, lo circunstancial de esa reconstrucción no cuenta; hay personajes que son hijos de lo novelesco pero que encuentran su línea en la realidad de Enrique Bernardo Núñez; él los pone a vivir, a sentir y luchar como si se tratase de criaturas que no hubiesen permanecido en lo imaginativo, sino que saliesen de un mundo maravilloso y fascinante, en que juega papel preponderante el amor y la codicia, la rivalidad y la fantasía.

Tercero, la trama está desdibujada en el enigma de la misma historia. Hubo quizás un plan al comenzar a escribir *Cubagua*; una interpretación de la isla, de Nueva Cádiz. En ese escenario coloca una serie de personajes que tienen el trazo de lo común con la intriga mezquina, el resquemor, la baja pasión, lo que allí se exterioriza.

El escritor acude a la evocación y esta viene poderosa, admirable a las páginas de *Cubagua*. El motivo, el asunto, ya sea relacionado con la grandeza del mundo o la insignificancia de la

vida, cuenta, sí, de acuerdo como se le exprese y tenga la facultad de intuirse en el hallazgo. Esa leyenda de *Cubagua*, remota, multiforme por los sucesos que revela, es una manifestación literaria admirable, un milagro que se realiza en la pluma de Enrique Bernardo Núñez. El rasgo de lo novelesco y el aspecto de la realidad, compaginados en un gran sentido poético y la belleza de un lenguaje selecto, iba a asombrar a los lectores, a encantar a la literatura venezolana, y a justificar, plenamente, la afirmación recientemente estampada de que la novela venezolana es la mejor del continente americano e incluso de la española contemporánea[2].

A lo interpretativo de excepcional calidad de Enrique Bernardo Núñez en *Cubagua*, se iba a complementar con la poesía que se diluye en sus páginas con una finura que llega en su musicalidad a ennoblecer la expresión, a emocionarla como esa nota que arrebata como algo que ha sido captado en la impresión que traduce la frase. Con ese poder creativo, presenciamos y comprendemos las ideas que nacen del mar, admiramos las regiones que surgen en la leyenda; la realidad se personaliza en la imagen, la perla alucinada con sus variados colores suaviza el tacto y el pasado es un sueño en la mente delirante de Leiziaga que vivió la Cubagua de cuatrocientos años en el presente, y bebió en la copa estilizada en los cráneos de hombres que a ella pertenecieron.

La leyenda se graba y perdura:

> Una tarde muy remota otra mujer cruzaba el mismo mar, adorada de los hombres que le ofrecían perlas. Había tanta dulzura en su mirada como el pensamiento que descendía del cielo. La infinita esmeralda se oscurece y en ella caen gotas de aceite (78).
>
> (…)
>
> Una luz cruza como flecha encendida el horizonte.
> Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años (91).

---

2 Seguramente se refiera a palabras, demasiado optimistas, de Arturo Uslar Pietri. Véase *Letras y hombres de Venezuela*, en *Obras selectas*, Caracas-Madrid, Edime, 1953. (N. del C.)

Cubagua, leyenda de isla de perlas, evocación de la ciudad sepultada en el fondo del mar. Obra extraordinaria de la literatura venezolana, y con la cual un autor, Enrique Bernardo Núñez, venía a mostrar en la novelística nacional la justificación de su vida de escritor, en la limpieza y admirable actuación que arranca en el tembloroso momento en que el muchacho se asoma tímidamente a la publicidad y recibe la incomprensión de la crítica.

Así respondía el autor de *Sol interior* y *Después de Ayacucho* a los que negaron al escritor adolescente, con la nobleza de esa creación artística que tiene en el acento de la leyenda el significado de un mundo extraordinario.

Cubagua
Una obra de gran significación en la literatura venezolana*

Fernando Paz Castillo

Cubagua marca un punto de madurez, de verdadera sazón en la obra de Enrique Bernardo Núñez. En ella se encuentran superadas las virtudes estilísticas de este escritor de prosa limpia y sobria, como la de Cecilio Acosta, tal vez el clásico nuestro que mayor influencia haya ejercido en los años de su formación literaria, tanto por la sobriedad de la frase bien construida, como por la clara y mansa honestidad del lenguaje.

Un vigoroso ambiente poético da unidad a los diferentes cuadros que componen la obra. Parece que toda hubiera sido inspirada por los efluvios de esa luz roja que circunda los hieráticos cardones, y a la cual atribuye Enrique Bernardo Núñez el nacimiento de los fantasmas de la isla. Y *Cubagua* misma es, quizás, uno de esos fantasmas, visiones de la tierra heroica, convertidos en arte por la disciplina del autor, siempre vigilada, con lo cual Enrique Bernardo Núñez da una clara y fecunda lección de criollismo. Su novela no se queda en lo simple pintoresco y anecdótico. Traspasa las lindes de la realidad, recordando en partes, acaso, por la sobriedad del estilo y por la lírica interpretación de la naturaleza, algunos de los poemas en prosa del malogrado José Antonio Ramos Sucre.

Desde luego existe un gran parentesco entre la concepción poética de *Cubagua* y la de los cuadros de *Las formas del fuego*.

* Publicado en el diario *El Universal*, Caracas, 27 de junio de 1935, pp. 1 y 7.

Y no hay que olvidar la influencia persistente que ejerció en todos los escritos de Ramos Sucre la hostilidad del paisaje de la costa oriental, abatida bajo la luz candente de los cielos. Diríase que de este contraste de luces nacieron sus mejores poemas, como también de ese contraste surgen las más exquisitas páginas de la novela de Enrique Bernardo Núñez.

No quiero con esto decir que haya influencia de Ramos Sucre en Enrique Bernardo Núñez, escritor plenamente formado para la fecha en que aparecieron los libros del autor de *La torre del timón*. Si hago el paralelo es más bien para justificar, por un lado la influencia del color, *magia de la isla*, tanto en uno como en el otro, la rudeza que se advierte —con sobrada frecuencia en ellos— al referirse al hombre desamparado entre el vigor de esa naturaleza agria, pero hermosa. Parece que la humanidad de estos pueblos estuviera formada por las sombras nostálgicas de seres que alentaron en otros tiempos, y que ya viven sin alegrías, condenados al fatalismo de una existencia lenta, en una época como la nuestra, cuando todo tiene un ritmo acelerado, impresión que traduce admirablemente bien Enrique Bernardo Núñez[1] cuando dice: «Deseo huir de esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años» (12).

Semejante eternidad de vida, de una vida que se repite sin renovarse es, desde luego, el núcleo de la novela, o dicho de otro modo: el elemento trágico, suerte de corriente subterránea que anima y da unidad a los diferentes cuadros o cantos, pues *Cubagua* está concebida y ejecutada más como un poema o sinfonía que como una novela tradicional.

La vida cotidiana en *Cubagua* es una capa superficial colocada sobre el esqueleto de una existencia pretérita, una mayor pujanza y brío, que absorbe todos los actos de los hombres. «A la entrada de La Asunción unos matapalos vierten sus copas maravillosas junto a un convento franciscano convertido en casa de gobierno» (9).

1 Este artículo no ofrece referencias bibliográficas. Considerando la fecha de su publicación, se han constatado las citas de la novela siguiendo la siguiente: Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, 2.ª edición, Caracas, Editorial Élite, 1935. (N. del C.)

Pero, no obstante el cambio, el espíritu de los franciscanos perdura, como perdura en la fisonomía de los habitantes algo de los conquistadores, hasta el punto de que uno de los personajes pueda hacerse esta reflexión al ver a Leiziaga contemplando el plano de la isla que dibujó, en tiempos de la Conquista, el conde milanés Luis de Lampugnano: «Por cierto —continuó en tono más familiar— que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra» (23).

Y estas palabras adquieren mucho mayor sentido cuando el mismo Leiziaga se siente dominado por ellas:

> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz – Detal de licores». Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? Se volvió a sentar, a un gesto del fraile, que hojeaba un cuaderno amarillento, un manuscrito antiguo (23).

Pero, mientras los paisajes recuerdan una grandeza, en cierto modo mágica, producto de esa luz roja que enciende las playas distantes y pone rubores de concha marina en las espumas de las olas, los hombres están vistos con un espíritu duro, a veces hostil, y ello hasta el punto de que los adjetivos de que se vale el autor para singularizarlos, generalmente tengan algo de grotescos: «En La Asunción, los empleados públicos envanecidos y pobres» (9). «En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible» (10). «Zelma era una vieja feroz» (10). «El doctor Camilo Zaldarriaga. Un hombre gruñón y sarcástico, un imbécil» (12). «Niños desnudos, con los ojos comidos de tracoma, llegaban en multitudes» (12). «Cálice, un lázaro» (15).

Y así casi siempre que califica a uno de los personajes, estado de ánimo que lo lleva a emplear palabras desapacibles acerca del mismo paisaje y los objetos, cuando estos están en íntima relación con los hombres.

Hacemos esta observación por parecernos de suma importancia en la novela, inspirada por el contraste que sorprendió al autor entre la naturaleza de esos pueblos ribereños al mar, siempre creándose, como dijo Paul Valery, y la apagada de los hombres, vestigios de una humanidad que en otros tiempos dio pruebas de un entusiasmo y pujanza que llegó, y en veces traspasó, las lindes del heroísmo.

En el libro hay dos personajes síntesis de la vida de la isla. La vida en las islas es distinta a la de los otros lugares de la tierra. El estar rodeadas del cielo y del mar les da algo hierático. Según el autor de *Cubagua* son trozos de tierra predestinados. Y estos dos personajes: Nila y Cálice, como las islas, están rodeados de cielo y mar.

Ya hemos dicho que lo más singular de este paisaje es la luz roja que enciende los sueños de los hombres y pone un resplandor milenario, de mundos distantes que se agotan, sobre el vigilante candelabro de los cardones. Veamos la descripción que hace Enrique Bernardo Núñez de Nila en uno de los cuadros más hermosos de la novela:

> En aquel momento Leiziaga vio cerca de él a Nila en traje de baño rojo y blanco. Tomaba las conchas más hermosas para lanzarlas en el azul infinito. El disco de nácar brillaba en el torrente de luz como la luna en el día. Leiziaga creyó haberla visto toda la vida o al menos hallar una imagen que vivía confusamente dentro de él. Barro maravilloso en cual se funden y plasman los deseos. Las olas llegaban en tumulto, lentas grabadoras de rocas, imprimiéndose en las costas (15).

Este cuadro tiene agilidad y belleza plástica. Es una estatua. El mismo cuerpo de Nila, vigoroso con su traje rojo y blanco como la luz de la isla y de la ola parece tallado por el mar labrador de rocas, esto es: de eternidad. Pero la belleza de Nila es completamente formal, como la de isla, como la de esa raza oscura que ha perdido el alma. Porque Nila, con ser tan bella, carece de alegría; y todavía hay algo más: carece de dinamismo interior, de problema psicológico, de fuerza expansiva, como si toda su raza, raza humillada de indios, se hubiera refugiado, temerosa, en su cuerpo

bello, pero con la nostalgia de algo que le habla desde el fondo de su conciencia de otras razas y de otra vida, tal vez más en armonía con la aspereza de la tierra empenachada de recias palmas.

Y así como en Nila está simbolizada la belleza prístina de la isla, cuyo paisaje ardoroso se refresca en las noches claras con un *rocío de mundos* y un rumor de estrellas, la parte fosca, cotidiana, recia, se encuentra representada en Cálice, en su semblante abatido por la adversidad: «En el rostro de este hombre está toda la fisonomía de la isla»[2].

Como ya lo hemos dicho, la concepción de *Cubagua* es esencialmente poemática, y los personajes principales, Fray Dionisio, Nila, Cálice y Ortega, seres simbólicos, subyugados por la grandeza del paisaje de luz rojiza y de noches blancas, esplendorosas, como si tuvieran el color mítico de las conchas, labradas en el transcurso de los siglos, junto al sueño del agua, por la inquietud de las olas que labran la eternidad.

Este soplo de eternidad es, sin duda alguna, lo más bello de la novela: soplo que se advierte en todo lo que rodea a Nila. Así cuando la sorprende Leiziaga entre las olas, como cuando la encuentra Ortega en su hamaca, sumergida en el agua de la luna:

> Nila estaba en su hamaca purpúrea —siempre el color rojo de la luz—, de cuadros azules. Empuñaba un enorme abanico de palma que reposaba sobre su pecho florido. Ortega entró y sentóse en el suelo, absorto en ella, que sonreía a un pensamiento lejano. Sin duda estaba ausente. La luna penetró en la habitación (17).

O bien, en este otro pasaje:

> El mar hace pensar en las selvas como en tierra adentro se sueña con las anchuras marinas. La selva ejerce su atracción sobre las islas, penetra con los ríos en el Caribe y allí vierte su pensamiento. La mirada de Nila cae impasible sobre las islas, en las costas llenas de signos en la noche y la noche contempla su desnudez. Nila

2 La cita exacta es: «Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro» (20). (N. del C.)

apoya las manos en la arena, y en su escorzo, en su abandono, hay serenidad y hay también la movilidad temblorosa del agua, de la estrella (36).

Como Nila, apoyada en la arena, con serenidad y con movilidad temblorosa, casi inmovilidad, es esta novela de Enrique Bernardo Núñez, donde por sobre el dolor cotidiano de una humanidad triste, casi sin alma, se cierne en el silencio rumoroso de las noches estrelladas —rocío de mundos, signos de eternidad— la tristeza de un paisaje, que, tal vez por designios inescrutables de la suerte, no alivia, a pesar de su belleza, la vida de los hombres y de la isla, igual que Nila, hermosa, majestuosa, pero sin alegría.

¿Y esta falta de alegría de vivir —de la vida misma, de intimidad del hombre con el paisaje y con la naturaleza áspera, pero de corazón blando como los cardones simbólicos— no será el secreto de estas tierras?

Un escritor más allá de la letra*

Guillermo Sucre

Enrique Bernardo Núñez ha dejado una huella en muchos de los escritores de mi generación a través de su pensamiento adusto, su recia melancolía de solitario, su verdad que con nadie compartió alegremente[1]. Él era de esos escritores que además de una obra —una de las más inteligentes y diversas en el ámbito nacional— nos ofrecía un modo de ser, una actitud, un comportamiento ético frente al mundo. Era un escritor sin vanas posturas, pero también sin imposturas. Y en un país donde la inteligencia ha sido más decorado que decoro, más apego a las fórmulas que deber a la escritura fidedigna, él estuvo más allá de la letra. Supo encarnar el verdor de una acción que tal vez aún no ha llegado para nosotros. Por ello, y sin confesárselo nunca —éramos demasiado tímidos o demasiado sinceros para hacerlo— lo reverenciábamos.

Recientemente sobrevino su muerte. A casi setenta años de incertidumbres —aún tenía el valor de dudar—, de desvelos y de iluminación por dentro, se apagó su vida. La muerte le vino como le había venido la existencia: como una gracia liberadora, un don que él siempre quiso descifrar.

---

* Prólogo a *La ciudad de los techos rojos: calles y esquinas de Caracas*, Caracas, Banco Industrial de Venezuela, 1966, pp. 7-11. Publicado primero en la revista *Zona Franca*, el 4 de octubre de 1964.

1 El texto original no posee referencias bibliográficas, por lo que se agregan, según su contenido, de las ediciones que pensamos utilizó el crítico. (N. del C.)

¿Cómo no escribir ahora sobre él? ¿Sobre él, que tanto determinó, aunque a distancia, de nuestras vidas? Este ser que tan despojado anduvo por el mundo —despojado de todo, menos de vida interior, de bondad— nos pertenece ya en ese ámbito amplio y sincero en que dos generaciones se encuentran y reconocen.

Uno de los rasgos que más nos ha impresionado en Enrique Bernardo Núñez, es su capacidad reflexiva, su manera de ver con lucidez y sin complacencias lo que lo rodeaba. Pensó en los más variados temas de la realidad venezolana y lo hizo con sencillez que sabía que correspondía a nuestra situación cultural e histórica. Por eso dedicó gran parte de su labor al periodismo; un periodismo luminoso y lleno de resonancias espirituales, que algún día habremos de rescatar de un mundo caracterizado por la penuria, la arrogancia y la malevolencia de la prensa. Es así como sentía especial satisfacción en recordar, con palabras del propio filósofo, que la obra de Ortega y Gasset había brotado «en la plazuela del periódico»[2].

La historia, la sociología, los estudios jurídicos y aun la simple crónica no fueron para él pasatiempo de erudito, sino voluntad de acción, de servicio. «Ser "intelectuales" —decía— no es nada. Es preciso ser soldados, exploradores, obreros»[3]. Pero no fue un reformista ni un moralizante. Fue, a su manera, un radical. Solo que su radicalismo no se andaba por las ramas, como tampoco por las acomodaticias tácticas de los revolucionarios criollos, sino que apuntaba a lo esencial. A la gran materia genética y creadora de Venezuela; a esa fuente recóndita de donde emanaría no toda verdad, sino más sencillamente un temple, una *virtus* de lo venezolano.

Por ello, entre sus grandes preocupaciones estuvo la de crear un país que tuviese definición propia. Pero, sobre todo, una especial reciedumbre interior. Y nada en ello de localismos ni de chovinismos. Nadie más lejos que él de esas pomposas y vacías formulaciones de la nacionalidad. «Las costumbres solamente por

2 «Ortega y Gasset», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 19 de noviembre de 1955, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1963, pp. 48-52.

3 «Intelectuales», *El Universal*, Caracas, 19 de marzo de 1939, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 91.

sí solas no forman un alma nacional»[4], afirmaba. Este hombre, que tan metido estuvo en archivos, legados, pergaminos, datos y fechas y que tanto conoció lo más secreto y aún lo pintoresco de la historia venezolana, sabía que en la modelación de un país se requería una dimensión más profunda del espíritu, una fe, una vocación de destino. Imbuido de culturas extranjeras, de grandes mitos y leyendas, lo que tenía era nostalgia por una cultura similar que irradiara en nuestro medio. Abrir a Venezuela hacia afuera era, para él, un modo de hacerla más real, más auténtica. El único nacionalismo que alimentó, en este sentido, fue el nacionalismo económico. Fue celoso en rechazar lo extraño, cuando ello podía deformarnos. La intervención excesiva de capitales extranjeros le parecía, por ello, negativa. Y lo señalaba con valentía:

> Tantos estadistas, tantos prohombres nuestros, han golpeado en la necesidad de capitales, sin defensa alguna por nuestra parte, que la sola palabra ha venido a ser como el latón que los indios cambiaban por sus tesoros y consideraban materia llegada del cielo[5].

En la creación de lo que él llamaba alma nacional, era necesario encontrar un pensamiento que estuviese a la altura de nuestra situación; un pensamiento legítimo, nacido de nuestra capacidad para ver y transformar la calidad. Venezuela no solo era indigente en su desarrollo material, sino, muy principalmente, en su desarrollo intelectual. Y lo reconocía con cierta tristeza. Comparaba el fabuloso sentido de nuestra tierra con lo que los hombres habían expresado sobre ella o con lo que había elaborado a partir de ella. «Parece que el pensamiento nacional estuviera muy por lo bajo del destino geográfico del país»[6]; «Nosotros los venezolanos debemos descubrir de nuevo los cielos y la tierra»[7].

---

4 «Lo nacional», *El Nacional*, Caracas, 29 de diciembre de 1955, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 71.

5 «La batalla por el país», *El Nacional*, Caracas, 3 de octubre de 1950, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 16.

6 «Un pensamiento nacional», publicado en el diario *El Universal*, Caracas, 4 de enero de 1940, en «Brasil», *Bajo el samán*, ob. cit., p. 15.

7 «Colonización», 1939, en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 27.

«Descubrir la tierra» ha sido en el pensamiento venezolano algo más que una fórmula. Desde Andrés Bello hasta Rómulo Gallegos. En Enrique Bernardo Núñez esta tentativa cobró también fuerza de una honda pasión constructiva. La pasión por lo que siempre es inédito y nutricio. Esa pasión lo conminaba, lo transfiguraba. Le daba un arrebato y una exaltación de hombre adánico. No se detenía en prolijidades ni menudencias históricas. Para los graves señores que hacen la historia insípida de las academias, sus palabras podían resultar más bien desvaríos. Sin embargo, apuntaba:

> En el siglo pasado solía decirse que nuestra historia no estaba escrita. Hay, en realidad, una historia no escrita, o que está por escribirse. Una historia inspirada en los grandes ríos, las llanuras y las cordilleras, obra de un pueblo fuerte y numeroso[8].

Este sentido de lo inédito, de lo no escrito, de lo aún no construido, debió darle a Enrique Bernardo Núñez una visión de fundador. Su pensamiento lo fue de fundación. Con paciencia, con esa lucidez de los solitarios, supo encontrar los que podrían ser los grandes lineamientos de una acción colectiva. Nunca un solitario estuvo más cerca de la empresa común, más cerca del alma esencial que nos pertenece. Por eso hoy sus ideas conservan la limpidez y el vigor de lo que ha sido necesario.

A la par del pensador, hubo en Enrique Bernardo Núñez el hombre ético. La moral suya surge de sus ideas mismas, diríamos también de su estética. Porque fue un hombre estético en el sentido más amplio y primordial del término. Frente a la palabra tuvo la fidelidad y la devoción del poeta. La palabra le era un arma sagrada. Comprendía, por ello, que la palabra le había sido dada con un sentido, para realizar un destino. Y supo decirla sin componendas, sin mistificaciones. No para crearse una «aureola» de intelectual, sino para revelar la verdad. Palabra y verdad se hicieron tan sinónimos en él que ya no entendía una sin la otra. Su ejercicio de escritor se llevó a cabo bajo ese signo. Escribir, pudo decir, le

8 «La historia de Venezuela», Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1948, en «La batalla por el país», *Bajo el samán*, ob. cit., p. 17.

era un apostolado, pero nunca amó esas frases grandilocuentes. Escribía porque debía expresar su verdad.

> Hombre, confiesa tu fe. Ideas, convicciones, no valen nada mientras no sean expresadas. Si las palabras mueren inéditas en nuestra conciencia, vienen a ser como señales luminosas caídas dentro de un pozo. La palabra es lo que vale. Héroes o santos no pueden existir sin ella[9].

Y nada posiblemente mortificó tanto su espíritu, y lo volvió aparentemente hosco y aun hostil, como el culto a la mentira que tradicionalmente se ha levantado en nuestro país. Acaso ello sea la razón de su soledad, de su «distancia». No por escéptico, sino por demasiada fe en lo que defendía. Amaba, por ello, al gran vasco Pío Baroja. De él decía, con palabras que también pueden aplicársele: «Su agresividad, su odio a lo feo, falso, hueco, injusto, viene de su terrible amor a la verdad, a la justicia, a su deseo vehemente de ser sincero»[10]. «[…] la incredulidad es estéril y solo las almas superiores penetran en el reino de lo maravilloso»[11]. Esta frase se encuentra en la única y extraordinaria novela que escribió Enrique Bernardo Núñez[12], ella parece darnos, más que la clave, el santo y seña para transponer el mundo de esta narración.

Porque *Cubagua* es una novela que se mueve en el ámbito de lo maravilloso, de lo mítico. Toda la dura y escueta realidad que subyace en ella tiende a metamorfosearse, a despedir una extraña refacción. Y es que su autor juega con una tal superposición de elementos, con una tal fusión de tiempos y una simultaneidad de circunstancias, que en esta novela lo real y lo irreal adquieren iguales proporciones y semejante fuerza. Y todo ello sin transición, sin recursos

9 «La verdad», de «Mis cuadernos de notas, 1950», en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 98.

10 «Pío Baroja», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 16 de noviembre de 1956, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 53.

11 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012, p. 64.

12 No entendemos por qué el crítico afirma a continuación que fue la única novela que escribió el autor, pues como se sabe esta era la tercera de cuatro editadas en vida. (N. de C.)

explicativos, sin pasajes lógicos. Tal como una realidad mítica pudiera encarnar de pronto en un hombre de nuestros días.

En *Cubagua* los personajes son dúplices; representan criaturas contemporáneas y al mismo tiempo criaturas que ya se han hecho fabulosas con la historia. El ingeniero Leiziaga recuerda al increíble conde milanés Luis de Lampugnano, que hacia 1600 había visitado en trance de fortuna el «jardín» descubierto por Colón[13]. Fray Dionisio esconde en su alma la sabiduría milenaria de los frailes que habían hecho la Conquista. Nila Cálice es además una suerte de deidad indígena a cuyo costado parecía vivir el cosmos. En ello reside la vida interior de estos seres: una vida mítica, legendaria, remota, indescifrable que proyecta sobre ellos la historia. Y es una de las virtudes novelescas, audaz para su tiempo, de Enrique Bernardo Núñez. No «tipos», sino concentrar todo su relato en una atmósfera de alucinación y realidad que por sí misma transfigura y comunica vida a los seres ficticios que en ella penetran.

Pero además del tiempo mítico, de la creación de una atmósfera, hay en *Cubagua* dos temas que podrían servir de hilo conductor en la novela. El tema del alma perdida de la raza y el del secreto de la tierra. Son temas que se fusionan para dar sentido a toda la novela y aun a toda la obra de su autor. Los buscadores de perlas hoy, así como los conquistadores seducidos por las riquezas de ayer, quedan al final alucinados por su propio descubrimiento y lo pierden todo. Es que, en realidad, han perdido el sentido más profundo de la vida: el secreto de la tierra. En un pasaje de la novela, Fray Dionisio, evocando el pasado, dice a Leiziaga: «Por cierto […] que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra»[14].

Sin embargo, no es *Cubagua* una novela de tesis. Nada más lejos de su espíritu. En 1959, su propio autor decía:

> También *Cubagua* fue un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no

13 En realidad, el Lampugnano histórico arribó a la isla hacia 1528. (N. de C.)

14 *Cubagua*, ob. cit., p. 34.

> tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas escritas hasta entonces, o no hubiese pesados monólogos de sociología barata…[15].

Ciertamente, Enrique Bernardo Núñez no explica nada de su novela. Todo en ella queda con la misma ambigüedad que encierra. Es una novela pura, en este sentido; una de las pocas dentro de la narrativa venezolana. Una novela que habla por sí sola, desde sus propias significaciones internas. Y, además, es una de nuestras más logradas tentativas por crear mitos propios.

> Me fastidia ya la letra muerta de los archivos. Las toneladas de letra impresa. La pedantería obligatoria. La necesidad organizada. Preferiría ver el cielo y el mar. Los bosques. Sentir el aire libre. Los cohetes disparados a Venus y a Marte. En fin, la naturaleza, la vida que pasa a nuestro lado[16].

Este es uno de los últimos textos que escribió Enrique Bernardo Núñez. De nuevo en él encontramos el mismo sentido que rigió toda su vida y su pensamiento. El sentido de convertir la letra en verbo, el verbo en acción, en *poiesis*. En poesía.

Ahora comprendemos que este elemento es clave en su personalidad. La poesía tuvo en él un irreductible aliado. Aún más, creemos que fue un gran creador de poesía activa y actuante. Tímido, taciturno, retirado, acaso nadie como él supo sacar fuerza de la contemplación pura, desinteresada. En la historia, en la crónica, en la novela, en el sencillo divagar del periodismo dejó la poesía de la meditación. Y su obra ahora se ha llenado de ese aire, de esa luz que con tan conmovedora pasión buscaba en los últimos años de su vida. Deberíamos reflexionar sobre este poeta. Esta reflexión bien podría comenzar por un libro que como *La ciudad de los techos rojo*s, alía la imaginación y la historia y es ciertamente una crónica prolija del desarrollo de Caracas.

---

15 «Algo sobre *Cubagua*», *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 107.

16 «El hombre, una flecha», *El Nacional*, Caracas, 20 de enero de 1963, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 75.

El «otro» novelista*

Osvaldo Larrazábal Henríquez

En 1931, el mismo año en que se está publicando *La ninfa del Anauco*, ocurre para los anales literarios del país, uno de los hechos más significativos, ya que de las prensas editoriales de Le Livre Libre de la ciudad de París, llega al público la novela *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez. Año este muy importante dentro de la literatura de narración venezolana, sirve para consolidar, por las consecuciones que se derivan de él, el paso decidido que desde hacía algún tiempo venía intentando un género creciente y en vías de afirmación. Arrancada desde un comienzo de siglo donde la novela modernista contribuyó al aspecto estético de esa novela, y arraigándose poco a poco en nombres, títulos y fechas que la engrosaban, la narrativa venezolana va adquiriendo conciencia de su propio valor y va tratando de mejorar sus producciones, acicateada no solo por el afanoso trabajo de muchos escritores, sino, además, por el gusto creciente de un lector que por estar más enterado, cada vez exige más. Díaz Rodríguez, Dominici, Blanco Fombona, Carlos Elías Villanueva, Gallegos, Samuel Darío Maldonado, Urbaneja Achelpohl, Pocaterra y Teresa de la Parra, son los nombres más ilustres de ese grupo de literatos que está empeñado en conseguir una manifestación propia a través de

* Osvaldo Larrázabal Henríquez, en *Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969, pp. 29-67.

su producción. Algunos pasos son tímidos y de comienzo, otros ya más establecidos perfeccionan sus técnicas y sus habilidades, otros no mencionados laboran calladamente en busca de un sitio equiparativo; pero todos están igualmente inspirados dentro de una búsqueda que en algún momento culminó en un movimiento que Uslar Pietri llegó a llamar el primero de la novelística hispanoamericana. En ese año de 1931 surgen dos nuevos nombres al panorama ya crecido de autores: se publican *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, y *Odisea de tierra firme*, de Mariano Picón Salas, a la vez que dos novelistas ya establecidos insisten en su labor divulgativa: Rufino Blanco Fombona, cargado de honores y de renombre, da a conocer *La bella y la tierra* y Enrique Bernardo Núñez, después de un prolongado silencio vuelve a novelar: *Cubagua* es su nueva obra. Desde ese momento, casi olvidadas sus anteriores producciones, el prestigio del autor crece en la misma proporción, en que es admirado y reconocido el valor del libro.

Cubagua narra un cuento muy sencillo. Pocas palabras serían necesarias para totalizar lo que el autor quiere contar. La forma como lo hace, los elementos que utiliza en esa narración y el tratamiento poético, unidos a la sutileza y a la habilidad exhibida, son las circunstancias en que se basa la grandiosidad de esta «pequeña obra».

Una visión retrospectiva, necesaria para comprender la trayectoria del escritor —solo en cuanto a narrativa se refiere, que es el interés exclusivo de este trabajo—, permite la singularidad de hacernos concebir dos mundos completamente separados y casi antagónicos —por lo menos en sus logros—, dentro de la obra novelística de Núñez. En realidad, tomando como punto de referencia a *Sol interior* o a *Después de Ayacucho* y comparándolas, o tratando de compararlas, con *Cubagua* se puede observar cómo es de diferente el mundo conceptivo que animaba al autor para las épocas en que se produjeron. Y esto, que aparentemente podría parecer una observación simple, se convierte en aseveración formal cuando se piensa que si bien cada obra tiene su propio ámbito y su propio universo, todas las de un autor están ligadas por algo que las identifica y las hace particulares de él. Ha habido una superación desde los años en que se editaron las dos primeras

novelas del autor, pero ha habido una superación extremadamente positiva que lo hace otro escritor. *Cubagua* rompe con todas las formas de narración, a veces amenas, a veces descoloridas, a veces con logros apreciables; y al quebrantar esas normas se traslada a un ambiente distinto donde la ficción y la realidad crean un nuevo mundo expresivo. Adelanto a una forma poetizada de la actual ciencia ficción, la nueva novela de Núñez determina otra concepción dentro del modo de narrar venezolano, y sin temor a caer en exageraciones se podría pretender que para la época en que aparece no hay nada semejante en nuestra lengua.

Dice Gustavo Luis Carrera que la actitud del lector ante la novela tiene mucho de vía intuitiva, de apreciación directa; y que hay una especie de unidad anímica entre la expresión y la recepción, que rompe todos los moldes racionales y persiste como una propia convención de los valores[1]. El contacto con *Cubagua* se resuelve, casi a la perfección, de esta manera. Sin unidad esquemática que la defina, careciendo de una estructura organizada dentro de los límites justificados o permisibles para una «novela» y con la fuerza de su capacidad de penetración definitiva, esta obra es novela, y es novela extraordinaria; lo es no solo porque su autor así lo quiso —que don Enrique manifestó muchas veces sus dudas al respecto—, sino porque se hace sentir como tal por la fuerza de su penetración y por su mundo infinito, que aprehendiendo a quien la lee, lo traslada hasta sus más remotos confines. *Cubagua* es novela en la visión infinita que presenta de un mundo lejano y cercano, lo es como coherencia entre el paso del tiempo y la repetición implacable de los acontecimientos, lo es en la medida que convoca horizontes perdidos para la recreación en el lector, y en las posibilidades que le abre atrayéndolo a su intimidad. Lorenzo Batallán escribió que la grandeza de *Cubagua* y de su autor había estado en «hacer de la nada un libro, crear del amor a una tradición una novela y encontrar el lenguaje de la evocación para el relato apasionado»[2].

1 «Conferencia sobre la novela», *Seminario de literatura venezolana* II, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967-1968.

2 Lorenzo Batallán, «La muerte escribió un signo en el tiempo: Enrique Bernardo Núñez», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 2 de octubre de 1964.

Suponemos, por cientos de datos, que la labor creativa alrededor de esta novela ha debido ser dilatada y lenta, producto, quizás, de experiencias vivenciales que dejaron una honda huella en la sensibilidad del escritor. En un artículo publicado en Bogotá, titulado «Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde la playa de la isla encantada el pensador oye el infinito», que casi es una manifestación de algún acontecimiento que le dio pautas en la idea narrativa, el autor hace un relato de hechos, paisajes y personajes de Cubagua, bastante cercanos a los que presenta en la novela. Dice que «descansaba yo cierta noche en una playa de Cubagua. Aquella isla fue teatro de novelescas aventuras en los primeros días de la Conquista», como dando entrada a un motivo que se convirtió en la obsesión que produjo la obra; y esto sucedía en 1928[3]. Con mucha posterioridad el mismo autor refirió que cuando escribió el libro tuvo inspiración en «fúnebre islilla cubierta de nácar [que] era un tema olvidado» y que en ese recuerdo salían a su encuentro multitud de imágenes que él creyó necesario detener «o agarrar por los cabellos». Para aquel entonces Núñez trabajaba en el *Heraldo de Margarita*, periódico fundado bajo la administración que ejerció Manuel Díaz Rodríguez como presidente del estado de Nueva Esparta, y que tenía como oficina de redacción la capilla de la vieja iglesia franciscana. Diariamente la afanosa labor se confundía con el deseo de hilvanar una narración que pudiera compendiar tantos fantasmas y tantos recuerdos como los que revoloteaban alrededor de la mente creadora del paciente periodista, y en el casi solitario convento donde trabajaba, leía

> la crónica de fray Pedro Aguado […] en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y ese fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad[4].

---

3 *Mundo al Día*, Bogotá, 4 de febrero de 1928.

4 Enrique Bernardo Núñez, «Algo sobre *Cubagua*», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 106.

Ninguna duda hay sobre esto. La manera como combina el autor los diferentes elementos, bien sean extraídos de su imaginación o pertenezcan a una condición real, constituyó una de las bases del éxito del libro. A la vez que se deleitaba, imbuido en el pasado y dando rienda suelta a su ambición de historiador, se documentaba acerca de las cosas verdaderas que sucedían en el ambiente, y como no puede lograr un presente de *Cubagua* —porque la vida allí es muerte retardada—, incluye la cercanía de la isla de Margarita como motivo de esa actualidad y de existencia. La historia de ciertos hechos que aparecen en la novela y a los cuales el autor ha dado una adecuación ambiental para hacerlos funcionar dentro de un todo intencionado, está en la veracidad de los acontecimientos de cada día; y cuando utiliza a Selim Houbac, «un sirio comerciante en perlas» (89)[5], lo está haciendo en función de una realidad. En una nota periodística que publicó Pedro M. Britto González en *El Nuevo Diario* del 28 de enero de 1921, titulado «La pesca de perlas en Margarita», dice que «puede afirmarse que la compra de perlas al por mayor la ejerce hoy la colonia siria residente en Margarita, por sí o en sociedad con casas de comercio de Caracas». Parecidas referencias pero llevadas más a la época de auge de la isla de Cubagua, hace José Lira Sosa en una especie de crónica que titula «De perlas…» y que se publica en la revista *Oriente Universitario* en abril del año en curso. También Stakelun tiene antecedentes de realidad; corresponde, según José Salazar Meneses, a Henri Shoemaker, ingeniero de minas, norteamericano, quien aún sin haber cumplido los veinte años llega a Venezuela, destinado para trabajar en las minas margariteñas de Loma de Guerra y Aricagua, en la explotación de la magnesita. Este hombre, de real existencia, que al ser novelizado por el autor se le traslada en Mr. Stakelun, haciéndolo dueño[6] de una compañía que tenía sus establecimientos cerca de Paraguachí, es el mismo que sirvió para que «Tadeo Arreaza Calatrava [escribiera "Canto al ingeniero de minas"] su más grande poema inspirado en ese magnífico y legendario personaje»[7].

---

5 Las citas de *Cubagua* utilizadas por el crítico en este trabajo provienen de la 3.ª ed., Caracas, Ministerio de Educación, 1947. (N. del C.)

6 En realidad no aparece como dueño, sino como gerente. (N. del C.)

7 José Salazar Meneses, «Shoemaker y la aventura de la magnesita», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 14 de abril de 1968.

Cubagua serviría para que el autor lograra muchas cosas. Renovado desde su primitiva posición narrativa, fortalecido por un ansia de conseguir trascendencia, consciente de que la labor creativa precisa de esfuerzos y de vitalismos reformadores, se empeña en formar otro modo expresivo, quizás en la mejor autocrítica para su obra anterior, y decide imponerse una nueva prosa, suplantadora de aquella que él mismo llamó «privada de aire y de sentido vital». Tenía que liberarse de pesados fardos que le impedían progresar —fresco aún el recuerdo de sus anteriores experiencias—, y de ese intento de liberación surge un libro que sin mayores presunciones alcanza una altura inusitada. Sin «pesados monólogos de sociología barata» y sin un sitio designado para los reformistas, elementos negativos que apuntaba en la mayoría de las novelas venezolanas, logra estructurar una consecución narrativa llena de evocación y de misticismo para el pasado.

En el artículo «Huellas en el agua», ya mencionado, publicado el 13 de diciembre de 1959 en *El Nacional*, Enrique Bernardo Núñez hace una relación de lo que sucedió con su novela *Cubagua*. Refiere como debió publicarse en el año 30, «porque cada libro, al menos los de esta clase tiene su año», pero que sin embargo no se hizo hasta el 31, en una edición de la que apenas circularon 60 ejemplares en Venezuela, ya que «es posible que el resto de la edición fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana». Con posterioridad el autor quiso que la edición que iba a publicar el segundo Festival del Libro Venezolano (1959) fuese la que él había corregido, y así lo convinieron los editores, pero «en carta fechada en Lima el 1º de abril del presente año me comunicaron que ya estaba impresa, es decir, la hicieron tal como se hallaba en anteriores ediciones»[8]. De gran interés hubiera sido esta nueva *Cubagua* reformada por el propio escritor. En varias oportunidades hemos tenido ocasión de acercarnos al material de trabajo original que Núñez guardaba con tanto celo y organización. Toda su obra está llena de correcciones, que no se reducen a una sola vez, sino que

8 Este artículo fue titulado «Algo sobre *Cubagua*», y las citas que se vienen haciendo desde el párrafo anterior, hasta el final de este, están incluidas en *Bajo el samán*, ob. cit., pp. 105-107.

son continuas, como tratando de encontrar con ello una fórmula de sintetismo que diga con las menos palabras toda la idea que ha forjado el pensamiento. *Cubagua* participó también de este trabajo de perfeccionamiento y hubiera sido de un valor inapreciable para el escritor que una nueva publicación se hubiera hecho con las modificaciones en que había trabajado, ya que su deseo era «escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida».

Un autor puede tener sus predilecciones personales por alguna cosa y Enrique Bernardo Núñez las tenía por la historia; cuando ese autor es capaz de trasladar ese interés particular hacia el colectivo que representa la masa de lectores, ha obtenido un importante logro para su libro. Un autor puede trabajar hechos pequeños en su literatura, hechos de significación inmediata o pasajera, pero cuando ese autor engrandece a esos hechos y los proyecta hacia la totalidad de la novela, ha conseguido una comunicación que supera a la propiedad íntima para convertirse en mensaje.

Muy apegado a las cosas de la historia, el autor no vacila en su utilización a todo lo largo de la novela. Si bien los materiales que la realidad le proveía eran abundantes y lo suficientemente importantes como para dar novedad al libro, no quiere desperdiciar el inmenso venero que podían constituir los que tuvieran alguna relación con el pasado de la isla. Hay todo un funcionamiento del pasado histórico en *Cubagua* que no se queda en la simple enumeración y aprovechamiento de esos elementos; la historia pasa a ser parte integral y dinámica de la trama de la obra.

En sus anteriores novelas, en una forma u otra, se había dado comienzo a este rasgo tan característico del autor. *Sol interior* incluye, aunque en forma indirecta y casi en función disquisitiva, algunos hechos y personajes históricos que parecen dedicados a entorpecer la marcha normal de la narración, tal es su ficticia condición dentro del argumento. En *Después de Ayacucho* esos elementos son casi una parte esencial del desarrollo novelístico y su condicionamiento con la realidad está en relación con la forma interpretativa en que Núñez consideró a los sucesos y a los personajes que utiliza. En *Cubagua* hay un modo nuevo de inclusión. Lo que va a ser una constante que influirá insistentemente en

esta obra y en las siguientes, comienza a desenvolverse como una interrelación que el autor pretendía como imprescindible. Entre los personajes, los hechos, los sitios y la historia, se tiene una comunicación perenne e innegable. En un momento de la novela, cuando están dialogando Leiziaga y el fraile, este señala el anillo de aquel. Desde ese simple hecho el autor se traslada al pasado y hace una relación histórica de la familia de Leiziaga, incluyéndola dentro del contexto de la obra en un aparente afán de evocación y eruditismo. Habla, entonces, de cuando esa familia llegó en el siglo XVIII, de la «época feliz de la Compañía Guipuzcoana», y de algún integrante de la familia que «se halló en la batalla del 15 de marzo de 1567 librada por Losada contra Guaicaipuro» (39). A la vez que suceden cosas como esta, que se repetirán con cierta frecuencia, el autor utiliza el detallismo —que sobresale como importante en su prosa—, y en una rápida descripción de la ciudad de La Asunción incorpora el paisaje del momento a una visión general de como había sido, mezclándolo, sin interrupción temporal, con los sitios referenciales: «A la entrada de La Asunción unos matapalos vierten sus copas maravillosas junto a un convento franciscano convertido en casa de gobierno» (10), donde la actualidad parece trasladarse al modo de las cosas pasadas y donde la sensación del tiempo pretende pertenecer a un solo espacio: «Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada, y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar» (11-12). En otra ocasión, cuando el diálogo ya mencionado se desarrolla, Leiziaga, algo hastiado de esa concentración de pasado que parecía envolver al ambiente, se queja ante el fraile de esa insistencia, y este se limita a señalar el anillo, que parece ser el sello que marca la relación pasado-personaje y que tiene la significación de un ancentrismo histórico del cual es difícil liberarse. Todo, así, está señalado en forma que para el escritor facilita el uso de algo que lo apasiona, y que parece ser la base central en la cual se apoya la novela. Toda la isla de Cubagua está envuelta en una tonalidad que quiere representar el misterio de lo pasado; de cosa perdida, inexplicable en parte y, además, contundente, así no se manifieste en todos los casos. Cuando Leiziaga ve a Nila entre «hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con

los senos dorados», que es cuando ve, también, a Vocchi, con el anillo que le pertenece a él, observa la danza ritual que se interpreta y viendo la melancolía reflejada en los rostros: impregnación de nostalgia por algo que solo en sueños podía repetirse, piensa, casi en boca del autor, si un poco del carácter de la historia no es un poco esa «nostalgia de la propia alma perdida» (83).

La novela comienza con una ubicación espacio-temporal que la sitúa en La Asunción en determinada fecha, que luego se sabe que corresponde a los alrededores inmediatos de 1925. Un grupo de habitantes de la ciudad, que intervienen como personajes, están siendo presentados en sus rasgos y situaciones especiales que precisa el libro. De inmediato, sin ningún salto aparente, y con una fluidez donde parecer no existir el tiempo, se da un salto de orientación mencionándose a Paraguachí «y más allá de la playa del Tirano, un paisaje de rocas y alcatraces, así llamada por haber desembarcado allí Lope de Aguirre con sus marañones» (13); la historia entra, allí mismo, a ser parte integral del relato. Los párrafos siguientes contarán aquella aventura y los personajes de ella, serán por el momento, los personajes que actúan, incluyendo al mismo tiempo elementos de una muy adelantada época, una crónica antigua reproducida en el *Heraldo de Margarita*.

Cuando fray Dionisio le está señalando la isla de Cubagua a Leiziaga, se suceden utilizaciones históricas de mucha importancia. Entrelazando sitios —donde era casi imposible conseguir libros de historia y que, sin embargo, permitía a la obra de Francisco Depons estar allí—, con situaciones de un perfecto presente —estaban hablando de cosas presentes—, puede la novela deslizarse hasta la época en que sucedió la destrucción de Cubagua; todo, tan solo, inducido por el recuerdo de las causas que determinaron el abandono de la vieja ciudad. Y en el capítulo tercero se presencia como la historia de la isla pasa a ser elemento presente dentro del relato. Sin que funcione el recuerdo, sin que se incluyan motivos de aparente necesidad de traslado, el ambiente da un viraje y desde la realidad concreta y presente de un personaje, surge, casi como por encanto —valga la frase— toda la vida de la antigua Cubagua. Entonces el autor está allí; la historia le ha permitido situarse en aquel mundo y presenciar el ambiente de funcionamiento

en una recreación que incorpora estos hechos a la novela. La forma de vivir, los constantes sobresaltos, las invasiones indígenas desde tierra firme; el mercado, las diversiones, los esclavos, la religión, la tortura de los indios lanzados al desgarrador ataque de los perros, todo está presentizado en este capítulo que la historia ha hecho posible en algo más que una descripción. Aún hay espacio para la interpretación; de todo ese ambiente se aprovecha el escritor para lanzar un juicio que sirve para introducirlo en los hechos. La improvisación, la indolencia y la avaricia contribuyeron al estado de molicie permanente que signó la desaparición de aquel efímero emporio.

Hay en todo esto una especie de compromiso del autor. La raza, en sus dos derivaciones, es algo que interesaba mucho a Enrique Bernardo Núñez. Si en *Sol interior* había dedicado algunos largos párrafos al cacique Paramaconi, arrojado defensor de sus tierras, y había hecho referencias a las huestes conquistadoras de Garci-González, y en *Después de Ayacucho* había puesto a funcionar una especie de pensamiento adecuado al hecho del determinismo que el mestizaje podía producir —esto sin una concepción teórica que lo sustentara como tesis—, ahora, en *Cubagua*, hay campo propicio para el desarrollo de la idea del autor. Existía en él una honda preocupación acerca del legado que había obtenido del enfrentamiento de indios y conquistadores —América y España salvajemente encontradas—, y a lo largo de la obra las manifestaciones evocativas son definidoras de un estado de ánimo al respecto. Desde ambos lados el autor reconoce méritos y a la vez que describe con nostalgia y pesadumbre los sufrimientos del despojado, pone de relieve el espíritu atractivo y decidido del recién llegado. El recuerdo se hace historia en el pensar de Leiziaga y casi ve como «en otros tiempos existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban sus piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. Nacían y morían libres, felices, ignorados», en lo que se asemeja a una corta rememoración de lo que era la vida primitiva. Pero «llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos» (24), y la paz natural se quebró en angustias. El indio que se defendía de sus enemigos ambientales, pasó, entonces, a conocer la defensa de la raza y así fue como, cuando las tropas de Cedeño «entraban a saco en los bohíos, donde antes

les ofrecieran vino y frutas, vieron que Arimuy se adelantaba solo, cubierto con su escudo de pieles y su recia macana» (59). La personalidad del aborigen cambió totalmente. Privado de su condición original, acosado por enemigos cada vez más codiciosos y mejor armados, se vio recluido dentro de sí mismo, viviendo de los recuerdos del pasado y soportando con estoicismo todos los ambages que trataban de doblegarlo. La nostalgia se convirtió en modo de ser. La persona-indio se concentra tanto en la novela que los nombres poco importan: puede ser Arimuy, pero pueden ser muchos otros: la pena es la misma, el dolor que se soporta es el dolor de la raza vejada y vencida, y todo intento de liberación estará condenado al fracaso que impone la evolución del mundo, por eso el indio había perdido la noción del tiempo buscando la noción de su propio encuentro en el sentimiento de raza. El conde Lampugnano conoce la historia de esa búsqueda, la ha oído en el sonido perenne del cañuto del indio que ha musicalizado su tristeza. Las notas cobran vida en la desesperada esperanza, y en una evocación poética el autor resuelve la historia del cautiverio. «¡Desenlázate de tus cadenas [...]! ¡Huye! Por la noche estrellada, por la tristeza y el delirio de nuestras noches, deja tus cadenas o mátate. La muerte es buena, créelo. Siempre viene. Siempre viene» (57). Pero la escapatoria es casi imposible y todo el esfuerzo se reduce a ganar tiempo para retardar la muerte o la esclavitud, forma viva de morir. Arimuy conquista temporalmente su libertad, se une a una banda de piratas, invade y saquea como fue invadido y saqueado, lucha por su vida y la vida de los suyos, cobrando vida entre quienes se las destruían; y llegado el momento, el novelista tiene que concluir con tristeza: «¿Y todo aquel heroísmo? Todo aquel heroísmo sirvió para ser vendido por doscientos ducados que dio Antón de Jaén», y quien fue libre, con la libertad de todo el horizonte para sí, está ahora convertido en una fiera recelosa, con el aspecto de «una bestia de crin canosa», con la piel cuarteada y cubierta de un légamo verdoso que lo confundía con el color del mar donde «la víspera, durante la pesca, había echado sangre por los oídos y la boca» (60).

Diferentes son los modos como Núñez honra al indio en esta novela. La lucha existencial descrita en sus manifestaciones

más decisivas ha sido una de ellas; el recuento de su vida natural llena de libertades y de primitivismo ha sido otra; Erocomay con su historia es quizás una de las más representativas. Personaje que penetra el mito con objeto de materializarlo para el uso de la narración, se mueve en un ambiente de consecución poética que eleva la prosa hasta una tonalidad de intrínseca evocación. Erocomay personaje se convierte en un grito de vida para los indios ante el recuerdo de que era bella y fuerte y reinaba entre las mujeres. Dada esta manifestación en palabras que incorporan un sentimiento palpable, Erocomay se transforma en símbolo de vida, y en deseo nostálgico del autor que no se detiene en ella y que tomando el interés que ha podido despertar, lo diluye, intencionalmente, dirigiéndolo hacia la recia personalidad de Vocchi. Leiziaga lo vio allí, surgiendo de paredes cubiertas con planchas de oro, rodeado de macanas y escudos del mismo metal; imponente, impertérrito como cualquier dios de una mitología,

> envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. Su rostro espectral se inclinaba agobiado de perlas (82),

y al verlo comprendió el mito y la manera como se traslada a través de la historia hasta convertirse en una realidad palpable. Vocchi es eso, es un mito modernizado en función novelística, un mito donde el autor incrusta los elementos que han de servirle para la explicación de muchas cosas, aun de una teogonía. La creación de un nuevo mundo, posterior a otro que fue destruido, es el ciclo que representa este personaje, ahora considerado en función poética y de explicación de orígenes, pero que el autor conservará en esencia para transformarlo en un ente real y lógico como será, en perspectiva, Herr Camphausen de *La galera de Tiberio*; identificados en los mismos modos expresivos, sobre todo cuando Vocchi naufraga y encuentra que

> las ciudades se levantan sobre las selvas y estas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde

> se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias (76).

Con la inclusión de este mítico personaje la novela *Cubagua* participa un poco de aquella célebre controversia entre los beneficios o perjuicios de la dominación española y Enrique Bernardo Núñez lo adecúa de modo que en otros planos esa polémica, o su correspondiente conceptualización, aparezca en una forma velada dentro de las ideas expuestas. No hay duda de que la contradicción entre lo que ha enseñado Amalivaca a los indios y lo que Vocchi se negaba a enseñar, forman parte de la insinuación al asunto que por mucho tiempo constituyó fuente de debate para historiadores y sociólogos. No se trata aquí de una exacta reproducción de lo discutido y debe pensarse, más bien, en una paralelización de la misma idea, conformada en los ideales propios de la novela.

Responsable del sentido que la historia tiene, e imparcial en el juicio que debe prevalecer a las cosas y al sentimiento mismo, el autor no se ciega ante la destrucción de la raza indígena y si bien no lo acepta como un hecho condicionado por causas superiores, lo señala como un producto de la inexorable imposición de métodos más avanzados. En defensa del indio, sin embargo, no esgrime armas ilógicas contra sus conquistadores y a través de las páginas donde estos aparecen hay un reconocimiento, si bien minoritario, hacia sus condiciones y su valor. El sentido heroico de la raza española, que ha sido reconocido y elogiado, tiene aquí una nueva ocasión de manifestarse. Núñez sabe que existió y no duda en hacerlo aparecer. La genialidad del conquistador está presente en sus hechos. Aun en la indigencia y en los extremos de hambre, pobreza o cualquier necesidad, sobrepone a la persona misma y se extralimita en sus posibilidades.

> El hambre sobrevino en Cubagua. La guerra asolaba Tierra Firme. Nueva Cádiz estaba llena de mendigos que referían sus hazañas para distraer el hambre y la inacción. Este había sido paje de la reina Isabel; aquel, caballerizo del emperador. Habían asistido a la toma de Granada y a las campañas de Italia. Venían de Flandes, de Francia. Describían las tiendas reales, las fiestas y batallas. Todos dejaban empeñadas haciendas y mayorazgos para

> venir al Nuevo Mundo a ganar honra. Cada quien pedía diez mil indios para remediarse (54).

o bien se les ve proceder justicieramente con los indios como cuando después de apalear a Arimuy, asestándole repetidos golpes en la cabeza, «admirados de su valor le dejaron libre» (59).

En este equilibrio de presentación, favorable naturalmente a los indios, quiere haber una implicación del pensamiento del autor. Afectado en su condición de hombre no pudo dejar de pensar con desasosiego en las iniquidades que se cometieron durante la Conquista y despojo de la raza natural, pero al reconocer el empuje y el valor, las condiciones y los propósitos de los que conquistaron, está admitiendo el proceso que culminó en la creación de nuevos hombres, donde las más diversas sangres se mezclan para producir un elemento parcelado en ancestros y permitir que Leiziaga se pregunte y se responda: «¿Pero cuál es el alma de la raza? [...] ¿Es quizás la nostalgia, la gran tristeza del pueblo que se ignora a sí mismo o son almas superpuestas, vigilantes para que ninguna cobre imperio sobre la otra?» (98-99).

* * *

Ya se había dicho con anterioridad como es de dificultosa la ubicación literaria de *Cubagua.* Sin tener dudas de que se trata de una novela, surge ante cualquier entendimiento la interrogante de como esa clasificación puede cubrirla totalmente. Es indudable que en el análisis lógico no está muy clarificada la posición que se ha adoptado al respecto del libro —y aun el mismo autor tenía objeciones que hacer cuando explicaba que está lejos de creer que era una novela propiamente dicha—; pero aplicando la fórmula intuitiva, muy valedera en estos casos, las dudas parecen irse disipando a medida que se va penetrando en el mundo insólito que evoca el autor. Los elementos conjugados no tienen suficiente ilación como para determinar una real claridad en el asunto; son, además, de las más variadas especies; pero su comportamiento de conjunto les da una tonicidad que los envuelve en un clima novelístico que es el que hace funcionar a la base ya expresada. Leer la obra y pensar, inmediatamente, que se está ante la novelización de un mundo, es casi consecuencia inmediata en el

lector. La dificultad podría estribar en el modo como el autor despistó a los esquemas clásicos de hacer novela. Personajes, sitios, circunstancias y relaciones entre todos están de tal modo urdidos que hay momentos —muy abundantes, por cierto— en que se pierde la continuidad estructural que puede definir a una obra de narrativa novelística. Sin embargo, al hacer el juicio final que se tiene del libro, la conclusión parece muy clara, contraponiéndose a cualquier discusión teórica que se pueda plantear al respecto.

Enrique Bernardo Núñez creía en la novela que salía de un contacto directo con la realidad; en más de una ocasión así lo expresó y en las «Palabras liminares» de *Sol interior* así como en el «Prefacio» de *Después de Ayacucho* hay manifestaciones concretas en este sentido. Con motivo de un artículo suyo, ya suficientemente mencionado en este trabajo, no solo expresa la duda de que su libro sea una novela, sino que va más allá y dice que «mucho menos creo que pueda ser considerada una novela de Margarita»[9] aduciendo en favor de esta aseveración el hecho de que había faltado el contacto humano con los elementos que constituyen su obra. Exageraciones del autor que vivió en los sitios que describe y que conoció muy de cerca el material humano que utilizó en la novela. El hecho por él anotado de que no tuvo contacto con los trabajadores del mar no le impide poder captar sus modos de trabajo y sus existencias mismas, que una sensibilidad como la suya aprehendería aun en el más mínimo y circunstancial encuentro. Bien puede ser que el método no sea el más apropiado y que, como él dice, una de las fallas de su obra esté en el hecho de que nunca presenció una pesca de perlas, pero no lo es menos que si la experiencia ha podido vivificar más el momento concreto de esta operación, la totalidad de la novela oculta un poco esta supuesta falla.

De dificultad en dificultad, que la novela *Cubagua* es propicia para ello, y un poco vencido el punto de su ubicación genérica, que formalmente puede presentar objeciones que la intuición destruye, se tiene que llegar a un campo de delimitación temática. Si el mundo de la obra es vasto, las posibilidades de este tipo también lo son. Averiguar si hay un tema, cuál es este y si quiso

9 «Algo sobre *Cubagua*», ob. cit., p. 106.

hacer el autor una novela con tema, podrían ser tres de las interrogantes que se plantearían; y la multitud de respuestas quedaría insatisfechas ante la magnitud del contenido. Sin embargo, podrían pasar a considerarse algunos aspectos que si no coinciden con una concepción estricta de la temática, servirían, en todo caso, para presentar algunos puntos de vista que pudieran ser válidos. Podría ser que el interés principal del escritor hubiera sido relatar la vida de un individuo —Leiziaga— y en este supuesto habría suficientes elementos que abonarían a favor de ello, pero el autor sabe que ese individuo no está solo y que pertenece a dos mundos que lo conforman: su mundo particular, con las debidas conexiones sociales, y la sociedad misma a que pertenece y la cual cobra vida a medida que se interrelaciona con él. Al mismo tiempo que nos relata las aventuras de ese personaje, con su presente y su pasado, recorremos toda la historia de las islas: Margarita en forma más parcial y Cubagua en una visión casi generalizante de su síntesis histórica. Revivimos una Cubagua poblada por conquistadores y esclavos en lucha constante contra la naturaleza y por la supervivencia. Revivimos, así mismo, los sueños y el ambiente de los indios, pero siempre permanecemos centrados en el hoy y en el ayer de la vida de un hombre que une todas las circunstancias de la novela. Siempre con Leiziaga como base podría también pensarse que el autor ha querido ejemplificar acerca de una idea que lo preocupaba. Siendo un hombre de muchas condiciones este personaje, Núñez posiblemente lo utilizó para leccionar sobre la pérdida de vitalidad que sufre cuando la orientación personal no está condicionada por lo lógico, lo productivo y por el pensamiento de la realidad objetiva de la vida. La codicia de Leiziaga, simbolizando un poco el gusto por la vida fácil, podría ser, en otro caso, una de las ideas del tema de la novela. Esta codicia, además, parece ser el lazo unitivo entre diferentes personajes. En otro sentido, cabría pensar que parte del tema de la obra estaría representado en la lucha constante que un individuo, mezcla indiscriminada de potencias raciales, sostiene contra el ambiente, en busca de una solución a su futuro, que implica el futuro de una sociedad. El alma de una nueva raza está tratando de imponerse y de lograr toda la bonanza de una tierra toda promesas; pero esta tierra —que simbolizaría idealmente

a todo un conjunto de nacionalidad— estaría presionada bajo el peso de un pasado que la inmoviliza. En este sentido, las traslaciones temporales, ubicativas y de personajes, serían parte de un juego donde con la labilidad del tiempo se quieren explicar los porqués del fracaso de una circunstancia en un tiempo y el porqué del detenimiento del progreso en otro tiempo, que ahora es presente. Revivir el pasado histórico de la isla y de la época, sería, en otro término, el interés principal dentro de lo tramático y desde este punto de vista ese pasado histórico sería el elemento que permitiría la unión de tiempos existenciales de Margarita y Cubagua con todas sus implicaciones, permitiendo, además, jugar con el sentido del tiempo en la forma como lo hace el escritor.

Hay, además de todo esto, una idea que circula en esta novela y que da la impresión de ser una tesis que el autor quería expresar. Viendo la acción final de *Cubagua*, y llevándola a comparación con la de *La galera de Tiberio*, es fácil observar cómo en la mente de Núñez hay una obsesión que expresa en forma contundente: la urgente necesidad de construir algo nuevo, algo distinto de las experiencias fallidas, sufridas por los personajes de cada obra, objetivizados en Leiziaga y Revilla. Ese algo nuevo tiene que tener las implicaciones necesarias para que trascienda sobre ellos y se constituya en una consecución general que represente por sí misma el futuro de toda una sociedad. La ubicación de esta novedad y de esa esperanza la sitúa, en cada caso, en el territorio de Guayana; pues alojando allí a sus personajes en la culminación de sus peregrinaciones por las novelas, los provee de un final abierto, deducible para el lector, donde podrán desarrollar todo el potencial de que son capaces y que ha sido vislumbrado a través de su paso por las acciones que han presidido. El autor supone que parte del gran porvenir de esa tierra casi desconocida e inexplorada, está en ella misma, y haciendo de su idea un ciclo de unión entre dos mentalidades y casi una misma voluntad de recuperación, los lleva hasta la Guayana; y por lo que respecta a Leiziaga, embarcado en La Tirana, acostado sobre unos sacos, viendo a las islas soñar y envueltas en orlas de nieve efímera, «Una luz cruza como flecha encendida en el horizonte» (111).

Podría concluirse insistiendo en la dificultad que representa hablar de un tema dentro de la novela *Cubagua*. Las preguntas que

supusimos, quedan un poco sin respuesta, a la vez que la habilidad creativa del autor da margen para poder contestarlas de muy diferentes formas. Lo que sí es posible, porque está allí, es hablar de la inclusión de ciertas zonas temáticas que, como la histórica y la social, han sido desarrolladas en la obra.

Las dificultades estéticas de esta novela están en todo lo que tiene y no en lo que le falta. Un tema concreto se ve complicado por la cantidad de circunstancias que el autor ha manifestado en este libro. No es ya solo el historicismo, que la anacronizaría en cierta manera al ocuparse de cosas pasadas y remotamente recordadas en crónicas y eruditos, es la mezcla insurgente de esos asuntos con los de la más palpitante actualidad, aún vigentes a pesar del tiempo que tiene de publicada la novela. En realidad, una parte muy importante de ella es la preocupación «presente» de Enrique Bernardo Núñez por el momento que viven las islas que describe y por su futuro, que casi puede ver, como consecuencia de que ha sido y está siendo. Enjuiciador e intérprete de algunos elementos que son tradicionales en esos medios, utiliza la novela para demostrar el estado social que imperaba, y presentarla como un bloque expresivo que trata de pintarlo y explicar el porqué de su incidencia en la constitución definitiva de nuestro carácter.

Preocupa a Núñez el panorama de miseria que cubría todo el ambiente descrito. Un párrafo de la novela, corto como todos, sirva para dar una idea de aquello:

> [El coche de Stakelun…] atravesó vertiginosamente el camino del Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. Un mendigo sesteaba en la plaza con desdén apacible por las cosas de este mundo. Leiziaga era más sensible a ese aire desolado o recibía una impresión distinta a la de Stakelun, cuyas pupilas metálicas interpretaban de un modo distinto las cosas muertas,

y desde este panorama que podría parecer un poco particular se desprendería la conexión que lo generalizara, porque en todas las oportunidades posibles hay una manifestación concreta a la situación miserable en que se encontraba la isla. Situación que solo

era favorable para individuos como el coronel Rojas, dominador económico, para el cual la tierra parecía feudo. Todos, casi sin excepción, consideraban como irresoluble el estado de aquella gente tan pobre «y en general los empleados públicos, en su mayoría forasteros, se lamentaban siempre de aquella pobreza irremediable» (19). Múltiples problemas casi consuetudinarios, agravaban cada vez más el estado de cosas y el autor los contempla en su novela como una presentación que quiere insistir en su importancia y en la calamidad que proporcionan. Casi tan seguro como la isla misma es su problema de sed. El agua, escasa, tiene que ser buscada en los pocos sitios donde la hay y desde allí, «tarde y mañana las muchachas conducen el agua hasta los barrios más lejanos» (12). La dificultad de la consecución es tal que el novelista apunta cómo las mujeres «desandan los caminos» en su búsqueda, tratando de escapar del monopolio que ejercía Stakelun, quien había instalado «un alambique y hacía vender a diez centavos lata» (20), aunque «a Rojas la cedía gratis» y «al doctor Almozas cobraba únicamente tres centavos» (20). Solución a casi todos los problemas, el agua que falta impide la vida y el juez Figueiras lo sabe. Cuando está obsequiando a sus huéspedes y hablando de los logros que el progreso traerá para Margarita, se queja de la única falta que los hacía desiguales, porque «si la isla tuviese agua no echaríamos nada de menos» (27). Podía considerarse muy afortunado quien la tuviera cerca y eso hacía que «Las Mayas», propiedad de los Casas, fuera considerada como la estancia más rica. «Cerca corre una cañada, verdadera fortuna en la isla» (19), cuyo caudal era aprovechado para socorrer a toda la gente que la necesitaba. Los Casas eran familia que «ejercía sobre aquellas tierras un dominio secular» y ayudando a que la necesidad fuera menor se fueron empobreciendo hasta caer en las maquinaciones económicas que concluyeron cuando su hacienda fue a dar bajo el poder de Stakelun. A lo largo del libro se van viendo escenas representativas de todas estas dificultades. Cuando no son los niños desnudos que llegaban en multitudes a solicitar el auxilio pretendido, son las largas filas de mujeres que recorren los caminos en busca de trabajo y de pan; porque el hambre es otro de los problemas que Núñez incluye en esta novela. En una intervención directa que parece arrancada de

su propia personalidad, el autor al comentar un juicio del poeta J. T. Padilla R. sobre la isla, incluye las palabras que este pronunció, describiendo las bellezas naturales de Margarita y el valor incalculable de sus perlas, valor que es poesía y productividad, pero, dice Enrique Bernardo Núñez, en lo que quizás constituya la intervención más directa en los asuntos de la obra que «el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla se mueren de hambre» (22). Si esta conclusión desmerece un poco el juego narrativo de la prosa, ayuda a la función que el propio escritor ha querido dar a su producción. Los problemas estaban tan a la vista que producir algo sobre aquella tierra sin insistir en ellos sería una grave traición a su condición de novelista. Hay una verdadera preocupación por lo social que lo hace repetir, insistentemente, acerca de causas y efectos. Quiere ver soluciones parciales en el deseo de supervivencia de la gente sencilla y pone a tejer cestas y esteras a «mujeres ciegas por el tracoma [que] concentran su mirada en el mar. [...buscando la vida] en la orilla donde las conchas se abren como flores y los veleros descansan de las travesías largas y temerarias» (99).

Leiziaga y Antonio Cedeño parecen ser los extremos de un mismo anhelo. El primero quiere demostrar las ventajas de la limitación de la estación de pesca, para asegurar un trabajo que se puede extender por muchos años; el otro, renuente a aceptar ideas que rompen con la tradición de un pueblo pescador, no cree en las soluciones presentadas y solo piensa que el mal está en la forma voraz como la lejana ciudad se lleva las riquezas que ellos producen. No hay fuentes de trabajo y las pocas que pueden presentarse se van agotando con el paso del tiempo. Todo el capítulo primero de la novela se aboca a presentar un aspecto del asunto y parece resumirse al centrar la posible ocupación en la perla, que «es la vida de todos». Agobiados en la larga espera, espera de pan y de agua, de trabajo y de vida, «las labranzas quedaban abandonadas y los que podían emigraban a los campos de petróleo o al Orinoco» (22). Todo un cuadro general se va conformando con los diferentes elementos que son utilizados por el escritor. Conocedor del medio donde se desenvuelven estas cosas, no duda en presentarlas, abriéndolas en su angustiosa realidad para dar una idea más

exacta de lo que acontecía. Puede así llegar a problemas de funcionamiento tan profundos como los de la «esclavitud heredada» que parece ser ancestral en aquellas latitudes y que ha sido motivo de variado tratamiento dentro de la novelística venezolana. Ya lo había planteado Enrique Bernardo Núñez en esta su *Cubagua*, cuando fue también considerado por Antonio Arráiz en *Dámaso Velásquez*, presentando a todo un conjunto humano que dependía, casi exclusivamente, del poderoso poder del personaje que da título a la novela. Lucila Palacios noveliza en *El corcel de las crines albas* a don Pablo como «llaman en la isla al hombre que alquila barcos y alquila navegantes»[10]. Él tiene alquilada mucha gente en el cumplimiento de la «deuda paterna». Es cosa corriente.

> Se le proporciona a un hombre la manera de trabajar, pero si ese hombre muere sin haber cancelado sus deudas, estas recaen sobre el hijo en forma hereditaria. El acreedor impone sus condiciones y el adecuado, a quien apremia la necesidad de vivir, lo acepta todo[11].

Tal como el Moncho o Pantaleón o Tomaso en esta novela, Malavé en *Cubagua*, es esclavo y él «sabe que es un esclavo. Cedeño se lo ha dicho la tarde anterior. Ha de pagar la deuda del padre o del hermano, como todos los que forman los trenes de pesquería, donde las deudas se heredan» (88). Por todo eso hay una salida que casi los impele a una acción ilegal. El contrabando es un trajín existencial que repara las exigencias de cada día. El hombre carente de motivos para apreciar la vida decide jugarla a lo que depare el azar, y camina las rutas del mar, descubriendo vericuetos que lo oculten y haciendo sitios donde esconder el alijo. La hermandad surge del mismo temor que los acompaña, y dentro de cada uno se va creando una especie de comunidad donde se es uno, pero se puede ser todos. El peligro, la angustia de no saber lo que les sucederá, la forma de vivir en sobresalto les va dando una sensibilidad especial que los hermana en el destino común. Todos se conocen pero nadie «conoce» a su compañero de aventura

---

10 Lucila Palacios, *El corcel de las crines albas*, Caracas, Ávila Gráfica, 1941, p. 49.
11 *Ibid.*, p. 50.

contrabandista. Una inveterada costumbre de solidaridad ha sido el arma que los ha defendido de las vicisitudes de un negocio donde nunca se puede saber cuál será el final. No ser nada, no esperar nada, podría ser la respuesta conformista ante la situación planteada. Siendo parte de un todo que se mueve en el misterio, para no perder su condición de ilegalidad, el hombre cae en la vorágine desde su desesperación por vivir; una vez allí es un elemento importante que pierde toda su libertad de acción, el gran negocio lo ha absorbido, y va a producir para un patrón las más de las veces desconocido: pero es la única forma de vida que se puede desarrollar entre tanta miseria. Así los ve Núñez. El conjunto humano que pinta se mueve entre dos corrientes que en un momento pueden significar la vida o la muerte. Son «las almas cargadas de amargura, de indiferencia, de dicha», porque en esa inseguridad pasan la existencia, esclavos del ambiente y de su poca resolución, para vivir de otra manera, se sienten libres, con toda la libertad del mundo. Siendo esclavos, y sabiéndolo, se consideran tan libres como el mar, y cualquier intento de someterlos sin darles una posible vía de escapatoria a sus ansias íntimas es quitarles la libertad, que el autor llama «su libertad en medio de su esclavitud» (89).

Incapacitados en muchas formas para la producción que los ampare y les dé vida, pasan el tiempo tratando de conseguir lo que les mantenga, sin pensar en la proyección de la vida. No hay iniciativa y todo queda por hacer; más que seres humanos parecen pedazos arrancados a la conformidad y al destino. El progreso les debe llegar e imponérseles tras las muchas dificultades que desde su misma condición le opondrán. La existencia seguirá desarrollándose igual que siempre y los problemas crecerán en relación al paso de los días. Una especie de resistencia los canaliza a no esperar nada de sí y a consignar sus esperanzas en un posible milagro. Lo ancestral lucha contra la idea de progreso y Cedeño, el mismo Antonio Cedeño que se opone a que Leiziaga establezca períodos de pesca que la hagan más fructífera y más duradera, representa la parte humana que anima a seres que la ignorancia ha producido. El constante enfrentamiento de estos elementos, que se hace presente en Cedeño y en Leiziaga, se sucede en la novela como consecuencia de dos maneras de enfocar el momento que

se vive. Cedeño se conforma con recordar épocas mejores, como «explica mascullando las palabras entre su gran cigarro, […] Aquí en Cubagua —prosigue— hay petróleo» (33), y habla de la ciudad que en otros tiempos hubo en la isla, pero Leiziaga, visión de presente y de futuro, ya no quiere escuchar más, nada importa del esplendor del tiempo, ni el valor histórico de la ciudad que capitalizó el comercio y la actividad en los primeros días de la Conquista, a él le sobra la palabra oída: «Aquí en Cubagua hay petróleo», para que toda su febricitante actividad mental se oriente hacia la planificación de grandes empresas; comienza a recordar datos, trae a colación el caso de un extraño suicidio que hubo en Londres por asuntos de esta naturaleza, y mientras Cedeño muestra «la cadena de discos aceitosos en torno de La Tirana» (34), Leiziaga recuerda como era de apreciado el betún que desde aquí se enviaba a España con fines medicinales. Ya se creía en posesión de la vieja e inconmensurable fortuna. Dos actitudes ante el mismo problema parecen sintetizarse en la reacción que cada uno de estos personajes tiene ante el anuncio displicente de que en Cubagua hay petróleo. En este sentido el autor toma parte en la cuestión porque está convencido de que la redención de la tierra solo puede venir de los brazos de sus hijos. El progreso que erradique todo vestigio de ignorancia y de molicie será el único responsable del avance que puedan tener territorio y hombres. Por eso Nila Cálice fue a Europa y a Norteamérica, porque solo la educación la podía hacer poseedora auténtica del misterio de la tierra.

Si el panorama de miseria y de necesidad es presentado en forma que fustiga, también lo es el mal uso que se hace de las riquezas naturales. Dentro del concepto del escritor algo dice que la gran culpa reside en un como determinismo que impide el esfuerzo y el decoro. El mismo Cedeño, tan apegado a un permanente modo de ser, sabe que «el mar siempre da pan», aun para «hombres casi desnudos [que] repetían gestos ancestrales» mientras «las velas se hinchan lozanas» (23). No es ya solo el «secreto de la tierra» al que alude con tanta modernidad fray Dionisio. Hay, además, una fuente permanente de bienestar y de bonanza que el autor sitúa en el mar. Las imágenes plásticas que se desarrollan en este aspecto son una implicación de la idea esperanzadora que

tenía Núñez al respecto. Siempre que se hace una alusión a este tema se complementa la descripción de una actividad que insufla ánimo. Algunas veces son los hombres dispuestos a la conquista del mismo mar, otras son las mujeres que ríen y manifiestan alegría entre la proximidad de la llegada de los barcos provistos de vida, y en otros casos la poesía del paisaje marino complementa la estructura que ha construido el autor alrededor de lo que piensa que es la salvación de Margarita, e inclusive en una intervención directa del escritor se atreve a contradecir una frase histórica pronunciada en alguna ocasión por Simón Bolívar, ante el aparente fracaso de sus esfuerzos. Enrique Bernardo Núñez en tono invocativo, producto lógico de su deseo de bienestar, escribe en su novela: «¿Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? Los brazos labran surcos donde la gema florece. Hincha de pan las manos como las mazorcas. ¡Bendito sea el mar! El mar, como la tierra, da oro y pan» (23).

Tratando de dar soluciones aplicables a cada caso, que en resumidas cuentas es uno solo, caso de atraso y de ignorancia, el escritor permite adelantar algunas ideas de lo que él considera que sería plausible en la resolución de los problemas. Transformar la mentalidad de la gente por medio de la educación podría ser una de ellas. La vieja idea del positivismo, tan usada por nuestros novelistas, tiene otra utilización en este sentido. El empuje de nuevas mentalidades sería necesario para lograr la transformación y el autor se pone a pensar a través de Leiziaga y ve «espacio para ciudades colosales, para que una poesía inédita, un género de vida nueva, escale las torres y gane el cielo azul entre el humo de los navíos. Tarde o temprano, el mundo viejo iría desapareciendo, borrándose en América» (24), queriendo mezclar las razas distantes con el hombre común de nuestra tierra, para traerle ambiciones y nuevas modalidades que le den otro interés a su vida. Para que esta visión sea verdadera es necesario que ocurra el cambio que solo la educación y el deseo de progreso pueden dar. No hay sitio para esperas ni para los desahuciados de vida. «Los hombres que se mueven como dormidos desaparecerían» dando paso a otra actualidad donde «la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite» (34-35).

Lo estéril es como un símbolo de aquellas tierras. Ante Leiziaga y fray Dionisio «los cardones forman un laberinto de columnas» (36). El paisaje de la tierra se adapta a la exclamación de uno de esos personajes: «Este es el valle de las lágrimas» (36); sin embargo, en esta misma tierra desolada y marchita por la indolencia, está la única, la eterna, la constante riqueza; está una cosa «que todos olvidan: el secreto de la tierra» (43).

* * *

Ya se ha hablado, y se ha tratado de probar cuánto de difícil tiene la adecuación de *Cubagua* a las normas que en generalidad se establecen para la concepción de una novela. A través de dificultades, en este aspecto, parece moverse la obra y a no ser por la consecución total sería muy difícil tratar de ubicarla en un sitio determinado. Pero es que *Cubagua* fue escrita en una especie de experimentación donde el autor se retó a sí mismo. Los temas se vislumbran, se complican y casi se pierden en el enredo narrativo. La estructura no se somete a planos definidos y al lado de un relato coherente —en el estricto sentido de la palabra— se coloca una página poética donde la sola esencia tiene una sensación de continuidad con lo que ya se ha establecido como plan del libro. Dificultades, repito, parecen ser el signo de esta alucinante novela que conlleva un valor, por eso, superior. En la complejidad que significa ensamblar tantos disímiles elementos, se presentan situaciones originales que sirven para dar amenidad y contemporaneidad eterna a esta obra. Los sitios, los acontecimientos y los personajes se mueven dentro de una estructura variable que sin ilación muy aparentemente resguarda en su clima evocativo un ordenamiento de sueño y una organicidad que se adapta a las variadas formas del gusto del lector.

Desde su comienzo, que es muy formal en cuanto a presentación exacta de ubicación de espacio, la novela empieza a dar muestras de una movilidad asombrosa. Estando en determinado momento de la vida de la ciudad de La Asunción, hay una corriente de fondo que la lleva a hacer comparaciones con lo que fue la misma ciudad en tiempos remotos. Muy posteriormente se sabe

no solo que ese es el sitio donde se va a desarrollar, sino que también «el cuento» pertenece a una época determinada que lo sitúa en 1925. Indiferentemente, la prosa se mueve entre el presente de una ciudad a cuya entrada «unos matapalos vierten sus copas maravillosas» y el pasado de la misma donde «a pesar del enjalbegado obligatorio dispuesto por la ordenanza municipal las viviendas dan la impresión de que van cayéndose lentamente» (11). Desde ese momento inicial ya no va a haber sosiego para el cambio estructural en la novela. Los planos de referencia se van a trastocar con tanta frecuencia que no es posible seguir sin mucho sigilo el acompasado vaivén de la narración. Rota la intimidad de un presente dado, donde el juez Figueiras, Andrea, Jesús Quijada y el doctor Gregorio Almozas, entre otros, se identifican con las actividades de la ciudad, irrumpe la playa del Tirano para dar paso a una corta historia donde Lope de Aguirre se adueña del centro del relato. Retomando inmediatamente a lo que fue comienzo, la inclusión del poeta Padilla corta otra vez el hilo y el autor lo acompaña interviniendo en su contra. Con la tonalidad enjuiciativa, esta vez, la acción ejercida por Núñez desequilibra la secuencia lógica que ha llevado en el libro.

En el capítulo primero presenciamos varias cosas que son parte constitutiva de esa manera de novelar que trató de imponer Enrique Bernardo Núñez. Tal como se mueve la realidad de la vida, así quiso él que se moviera su prosa en la consecución de un logro. Para tal efecto se vale del juego del tiempo y de cada recurso que dentro de los personajes pueda significar una ayuda. Actuando, pensando, hablando o recordando, estos son los responsables de los nuevos sucesos temporales que van apareciendo en la novela. Cubagua, que debe ser el interés central de la obra es solo introducida, por referencias, en el final de este primer capítulo. Llegado ese punto se borran casi todas las conexiones con lo que se ha narrado y una nueva vida se abre ante las posibilidades del escritor. Personajes y sitios serán nuevos y el pequeño eslabón quedará tan solo constituido por Leiziaga —existencia real dentro de un contexto real—, y fray Dionisio, el peso de la historia y del tiempo. Cubagua sirve, entonces para desarrollar otro plano del relato. Los personajes son en ella casi tan intemporales como

la misma isla, y sus nombres concretos, pertenecientes a existencias definidas, se confunden con los semejantes que existieron en la distancia. Aun en Pedro Cálice parece haber una significación múltiple. Pasan los capítulos, destinados a la historia de la isla, y cuando la novela parece detenerse allí, retorna a lo que siendo futuro —en comparación con la actualidad de lo narrado— vuelve a ser el presente que le dio comienzo en la novela, pero es también un presente falso, o más bien, otro presente, porque la envoltura original no ha vuelto a aparecer y solo a través de este rodeo, donde se incluyen elementos legendarios, se va acercando. Las ruinas de Cubagua, los misterios de la isla, la historia encerrada en subterráneos, van a dar paso a «Vocchi», a «El Areyto» y a «Thenocas» antes de regresar con El Faraute a la vista del castillo de Santa Rosa, en La Asunción.

Los pequeños intereses se van sumando para dar una imagen total, pero esta se ha complicado de tal suerte en su naturaleza, que cada uno de ellos puede valer por sí solo. A no ser por Leiziaga que los une con sus motivaciones en diferentes estadios de tiempo, los episodios utilizados por la novela constituirían cuadros novelísticos de intrínseco valor. Sumando evocaciones y aprovechando cada uno de los elementos que puedan desprenderse de ellas, el autor va compaginando una novela difícil, aun en este aspecto estructural.

Los mismos nombres que le dieron principio la llevan a su final; Leiziaga los ha unido con su aventura y ellos han participado, en su medida, al desenvolvimiento de una trama llena de complejidades y de reconocido tenor literario.

* * *

Dentro de las modalidades expresivas de esta novela, tienen importancia capital los diversos personajes que la integran. La actitud del autor, ya comentada, y que permite que cada capítulo funcione como un cuadro de propio valor, podría restar interés a la participación de los personajes dentro del asunto de la obra; pero la aparición de cada uno favorece a la totalidad narrativa, bien en el sentido de su presencia o en las consecuciones que hace el

escritor a su través. Legados a un mundo común donde existen, destacan en ellos algunos rasgos definidores que en conjunto quieren tipificar a cualquier comunidad de la época y de la circunstancia de la obra.

El mayor peso de este libro está repartido entre la acción de los personajes y el valor del juego del tiempo. Hay una relación estrecha entre ambos y de ella se desprende uno de los mejores valores que esta *Cubagua* aporta a la novelística nacional.

En la novela hay que diferenciar dos categorías de personajes. Todos son importantes, pero hay en ellos una jerarquización que viene dada por la actuación que en un momento dado realizan. Un personaje de muy escasa figuración puede, sin embargo, tener una gran importancia en *Cubagua*, porque no está preestablecida una tónica que exija interés en adecuación con presencia física. Una de las cosas que más destaca, a primera vista, es la capacidad que tiene el autor para dar forma a sus elementos humanos: el doctor Gregorio Almozas está retratado en el episodio del fórceps. Su descuidada personalidad, su abandono y su negligencia profesional están captados en la respuesta que da a Stakelun en relación a que si el instrumento de trabajo era usado en la misma forma como ahora estaba depositado en el estuche de madera. Un fórceps oxidado era casi la simbolización de un hombre acabado. Andrea y un loro sirven para presentar y conformar el modo de ser del juez Figueiras, de cuya historia se vale el escritor para dar una visión más completa del personaje. No llega a decirnos que sea un viejo, aunque más adelante hay una clara intención en ubicarlo. El autor habla de los gustos del juez en asuntos de cocina, y se atreve a decir que «la castidad de un viejo depende a veces de sus gustos culinarios», lo cual le permite, a la vez, presentar a Andrea, «una mulatilla incitante y espigada que había llevado del Tuy para servir en su cocina» (12). El coronel Rojas aparece poco en esta obra. Las veces que lo hace está descrito en función del ejercicio de la fuerza. Vive al lado del juez y está acantonado en la isla, siempre refiriendo «sus proezas de guerra en Apure» (13). A pesar de esta presentación tan ingenua, el coronel Rojas desempeña ciertas actitudes que lo hacen negativo dentro de la novela. Debe recordarse que no pagaba por

el servicio de agua que le servían en el alambique de Stakelun, y en algún sitio de la obra el sentimiento del autor es contrario con respecto a él. Cuando todos se quejaban de la mala situación que se vivía, «el único que no decía nada era Rojas» (19). Hernando Casas, de aparición muy fugaz, «se había dejado arruinar con una especie de voluptuosidad» (19), contrastando abiertamente con la entereza y el valor que representaba su mujer.

Algunos de estos personajes solo están dados en forma referencial y desde pequeños detalles, suficientes, sin embargo, para caracterizarlos en forma definitiva. Benito Arias, secretario del juzgado, no es conocido más que en función indirecta. Núñez está hablando de cómo son encerrados los borrachos que escandalizan por la noche, «con excepción del secretario Benito Arias» (12). Ese modo indirecto agrupa, igualmente a Andrea, de la cual solo se conoce un rasgo racial, pero quien es presentada por la constante actitud de regaño que tiene ante el juez. Su voz recriminaba a Leónidas y las prohibiciones llovían sobre el afligido Figueiras. Teófilo Ortega nos viene dado por el contraste que representa frente a Nila Cálice, a quien corteja. La fogosidad y la educación de esta no puede permitir el acercamiento que intenta Ortega y de allí que en sus escasas apariciones siempre esté rechazado para un futuro después, que nunca llega dentro de la novela. Antonio Cedeño, de quien se hacen algunas consideraciones y a quien se sitúa en extremos contrarios con el valor de Leiziaga, está sintetizado en la descripción que de él hace el autor. Remando lentamente se le ve como «un hombre corpulento [...cuyo] rostro recuerda el de los ídolos esculpidos en piedra que yacen dispersos o enterrados» (22). Para quien se haya compenetrado con el significado de la novela, esta relación que se hace de Cedeño indica una manera habilidosa de transformar toda la realidad de un personaje en una caracterización total.

Para el desarrollo de ciertos aspectos de la obra, Stakelun es imprescindible. En muchas ocasiones es figura prominente y la idea general es que está dentro de todas las cosas. Su actividad y su propia personalidad lo hacen imponerse ante el común de la gente. Su capacidad de absorción lo lleva a hacerse casi preponderante, y más que un simple ser, dentro de la novela, trata de representar todo el peso de una fuerza que se mueve con estudiados pasos.

La propiedad de la Compañía, la adquisición del alambique para proveer agua, la adquisición de la estancia Las Mayas y su aparición final en el asunto Leiziaga lo generalizan en la condición anotada. Todo se rinde ante su vigor y todo va pasando a su poder desmedido. Las fuerzas bajas lo adulan y temen; los más poderosos, que son muy pocos, le sirven, le agasajan y pretenden utilizarlo. Él los aprovecha a todos. A los más bajos los explota, a los otros los maneja. Etelvina Casas parece no cuadrar en ese esquema. Perdida como está su propiedad, es la única voz que se alza en un signo de protesta que queda truncado por la falta de voluntad de su marido. Su oposición a esta fuerza, Stakelun le hace poseer una aureola que la diferencia de los otros seres con quienes convive. Sus manifestaciones son tajantes y llenas de sinceridad. Odia a Stakelun porque Stakelun significa despojo y rapiña. Etelvina es feliz en la libertad y en la posesión de la tierra. Cuando habla con Leiziaga, ya perdida la finca, dice lo insoportables que son los pueblos llenos de rutina y de tedio. La finca le permite el contacto directo con los elementos de la libertad: el cielo y el aire la llenan de dicha y de ilusiones acerca del futuro. Palpa la tierra y la acaricia: «¡Será mía a pesar de todo!» (20), concluye. «Los cabellos formaban lucientes anillos en torno a su cuello y en sus ojos, también negros, se encendió una alegría extraña y breve» (21).

De cierta especial condición son Pedro Cálice y Nila. La figura del primero cobra gran interés en la novela por la forma ambigua en que se desenvuelve. Nadie puede saber, a ciencia cierta, qué es Cálice y qué representa en cada una de sus actuaciones. Su misma enfermedad, la bíblica lepra parece ser un elemento de integración en un personaje mitad legendario y mitad difuminado por la oscuridad que el misterio de Cubagua impone en él. Cuando Miguel Ocampo, capitán de La Osa le está entregando cuentas, Cálice está sentado en un taburete, «a la luz de un farol viejo y amarillento»; en una captación que le define se le presenta con «la espesa cabellera [que] le sepultaba en su negrura. Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro» (37). Esta es quizás una de las más geniales descripciones que hace Núñez en esta novela, porque no solo nos da una personalidad enferma, llena de misterio y lejanía, como la misma enfermedad, sino que además lo

traslada comparativamente a la isla que, como Cálice, padecía de una muerte en vida. Siendo la lepra una negrura, la ambigüedad está planteada en varias vertientes. La negrura puede ser de Pedro Cálice, o puede ser de su cabellera, pero es más probable que haya sido del estado en que se encontraba.

La muerte que representa Pedro se diluye en la vida de Nila. Simbolización del paso de una raza vencida al surgimiento de una raza viviente. La desesperanza del saberse acabado con la resolución de quererse dueño de la vida. Nila Cálice absorbe la novela cuando interviene en ella. Los rasgos de su vitalidad son las primeras cosas que sabemos de esta exquisita mujer que se pierde en el confín insinuado de la poesía que la rodea. Su historia se va dando por pequeñas partes, que se complementan con sus hechos y con su participación activa dentro del cuadro de los otros elementos humanos de la novela. Ella representa no solo el vigor de una mujer joven, individualidad que no tendría mucha cabida en una obra de esta naturaleza; Nila quiere ser, por parte del autor, un afanoso homenaje al bizarrismo de la mujer de la isla, mujer soportadora de todas las circunstancias y que ha sobrevivido a las miles de vicisitudes que el ambiente le ha opuesto. Nila es abierta y oscura como su mar. Su constante transfiguración la hace una perla codiciada en una tierra de codicia, y al actuar como una fuerza vital, es a veces expansiva, pero a veces, también, se profundiza en un fondo evocativo y melancólico, en una especie de filosofía de resolución resignada, que la lleva hasta los límites de una neblinosa sabiduría ancestral.

Núñez trata de revivir en Nila Cálice el alma de la raza pura. La tutoría de fray Dionisio, la educación que adquiere, la transculturización que representa y la insistencia de sus pasiones y de su libertad existencial, así lo comprueban. La propia voz de Nila colabora en su definición. Leiziaga interviene como dialogante y entre ellos nace la palabra que quiere explicar búsquedas. Significado de transformación y de propiedad destinista caracterizan los modos de expresión. Él ha estado varios años fuera de la patria «y al volver me ha parecido que no conocía a mi país, Nila. Se me ha revelado de un modo distinto»; ella lo escucha y mide todo el contenido de la declaración, su proceso ha sido distinto, viniendo

desde el fondo misterioso de la tierra, está adosada a su esencia. «Yo también he salido; pero siempre queda algo tan arraigado en nosotros que nada puede modificar» (25).

Leiziaga, como Nila Cálice, ha viajado para establecer contactos con culturas diferentes. La educación recibida, aunada a su voluntad de superación lo han hecho un hombre de acción. Concibe grandes proyectos y todos ellos están dirigidos a la transformación del ambiente: «empresas ferroviarias, compañía navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos» (17). Su grado en Harvard parece haberlo dispuesto para una febril constancia en grandes consecuciones. En su pensamiento, donde reposan las ideas del autor, Leiziaga acomete el tema constante de la suplantación de un mundo caduco por otro que sea pujante y promisorio. Su lucha es una lucha contra el tiempo. Desea crear y dar rapidez a esos proyectos. El afán de poseer lo condiciona y lo motiva. Quiere tener casi en un sentido egoísta, pero desde esa posición se derivan aspectos favorables a su personalidad. No quiere establecerse en ninguna región que lo amordace; no quiere parecerse a los funcionarios parásitos que vegetan toda la vida, por eso repulsa a su jefe, el doctor Camilo Zaldarriaga. No quiere permanecer en Margarita más que el tiempo necesario para desarrollar sus proyectos. Teme al tiempo estancado y agobiante. «Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años» (18). Leiziaga sabe que el ambiente consume con su placidez. Las eternas charlas y el esperar constante no son para él. Stakelun debe ser la llave que abra los caminos desconocidos e inconmensurables de estas tierras; por eso siempre está con él; porque a pesar de una aparente entrega, Stakelun está vigilante y su codicia lo ha llevado a establecer planes definitivos para su vida. Poco a poco se apoderará de todo, simboliza el mal que se va propagando calladamente, amparado en la rutina y abulia de sus semejantes. Leiziaga sabe esto y quiere aprovechar la oportunidad. Su idea es, también, la del enriquecimiento. Como ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento, quiere utilizar su posición para el beneficio personal. Su audacia, su vitalidad y su ambición lo conducen, directamente a tratar con Stakelun, a la vez que elabora planes de acción individual que, amasados con esa inagotable fuente de optimismo

morboso que lo acompaña, tratan de concretizar grandes ganancias con mínimos esfuerzos. La relación que hace entre la existencia de petróleo en Cubagua y un mundo atropellante que surgiría de ese descubrimiento, tiene como centro no el interés utópico de la conquista de la tierra por la conquista misma, tiene como interés inmediato el bienestar fabuloso que esa riqueza le concedería. Personaje complejo este Leiziaga, se mueve entre las ideas que negativizando éticamente a un hombre, lo hacen producto cierto y tipificante de un mundo convulsionado por lo material.

Sus destacadas condiciones lo ponen al borde de esa fortuna, no ya representada en el petróleo, sino en las riquezas naturales que aún existen. Trocando su verdadera misión va a inspeccionar los placeres de pesca de perla, con una intención clara y definida. Aparentando una función oficial va a desarrollar una ambición personal. El aventurero va a volver a aparecer y Leiziaga, por obra y gracia de la traslación temporal de la historia, se va a convertir, retrocediendo en el infinito, en el conde Lampugnano; con sus mismas características, con sus mismas ambiciones, con su misma actividad existencial. La historia que le va a suceder a Leiziaga va a estar calcada de lo que sucedió al conde en los días del esplendor de Cubagua. Ambos llegaron henchidos de grandes proyectos y sobre ambos el ambiente abatió su fuerza inexorable. Poseídos por una misma fuerza, son víctimas de las circunstancias que esa fuerza ejerce sobre ellos.

Pueden más la avaricia y el deseo personal que la constitución ideal que Leiziaga llevaba escondida en algún rincón de su espíritu, y al convertirse en contrabandista, deja atrás todo el impulso renovador que tenía en sí mismo. Confundido dentro del mismo pensamiento que mueve a todos los hombres que lo rodean, no supo distinguir el final del camino hacia donde sería conducido; perdida la perspectiva lógica de todo empeño, Leiziaga cae dentro de su propia trampa y todo el cúmulo de sugestiones y de proyectos se vuelcan encima de la codicia momentánea, arrastrándola al fracaso. Otra vez, como el conde Lampugnano, fracasa por no saber equilibrar el ímpetu con el desarrollo acompasado de las empresas personales. Houbac, Ortega, Cedeño, nombres que el contrabando ha regado por las costas orientales, se ven de

pronto invadidos por la presencia apremiante de un Leiziaga inexperto que quiere calzar los mismos puntos que aquellos que han pasado la vida en la aventura. El secreto de las ventas clandestinas lo tenía Houbac y todos rendían ante él la sumisión que precisaba. Leiziaga era diferente y quiere demostrarlo. Va cayendo en profundas hondonadas que irremisiblemente lo llevan al fracaso total. «Lo mandaron a inspeccionar las perlas y se puso a robarlas en Cubagua», murmura uno de los oficiales que hacen guardia en la explanada del castillo donde está detenido. «Lo ridículo es la torpeza. Para robar se requiere ante todo habilidad» (101), responde su compañero. El final, muy aleccionante desde la mentalidad del autor, que en una u otra forma aprovecha el episodio para hacerse sentir, es la nada. Leiziaga, casi salido de la oscura posición de un cargo público, recorre maravillosos caminos de futuro en una actitud ideal respaldada por su innegable valor.

> Un canto indescifrable, lento y prolongado, remonta, remonta hacia el lucero de la tarde y el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma (95).

La fuga lo recupera para la vida. Salido del encierro temporal de la prisión, va al encuentro de su propia personalidad. La idea de creación sigue pendiente de lo que su voluntad decida hacer. El porvenir está en lo inexplorado, lejanos ya los deseos de la aventura fácil. La creación espera por él y La Tirana lo guiará fuera del estatismo. Leiziaga es un nuevo hombre, recuperado desde el fracaso que él mismo se labró, compitiendo en proyectos a donde no pudo llegar su condición. Al dejar estas tierras donde «todo estaba como hace cuatrocientos años», dirige su potencialidad a otra cosa, a la vida, porque «Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos», ahora en su mente conquistadora solo hay una idea, precisa y definida, por eso como su pensamiento, «una luz cruza como flecha encendida el horizonte» (111). Con él y dentro de él se presencia la transformación existencial que el ambiente,

cargado de fuerza histórica, ejerce sobre los elementos que lo forman. En Leiziaga se ha cumplido un ciclo inexorable. La inmensa y misteriosa lejanía del mar lo ha acogido en su seno; le ha probado que no solo el vigor vence calamidades, y lo ha transportado en sus brisas hasta otra lejanía tan misteriosa como el mismo mar.

Cubagua es misterio infinito y por eso la novela *Cubagua* está envuelta en ese manto incorruptible de presencia evaporada. Representativo de una nebulosidad que funcione en el tiempo volcando direcciones en todos los sentidos imaginables, está fray Dionisio, personaje de presente, de pasado y de futuro, que anda indiferentemente por todos los tiempos, como voz de relación y de explicación histórica:

> En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta de sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento (14-15).

Nada poseía, solo su perfecta humildad y una inveterada condición de sufrimiento y resignación. «A semejanza de muchos otros, fray Dionisio, en vez de reducir al indio, se adaptó a ellos» (29).

La presencia física de fray Dionisio es uno de los grandes problemas de esta obra. Es muy difícil determinar cuándo el autor está utilizando a un ser o a una sombra, cuándo el fraile es caracterización humana y cuándo se pierde en los límites de la estricta fantasía histórica. Los métodos para determinar una posible realidad se figura tienen que basarse en hechos indirectos, porque alrededor de él la trama se adapta oscureciéndose de tal modo que la posibilidad de distinguir la exactitud de su ubicación se hace dificultosa. Desde su primera presentación ya hay un dato que lo traslada a lo misterioso. La edad del fraile es indefinible; sin embargo, durante esta actuación parece y se comporta como un ente humano existente. La aureola que lo va conformando contribuye a la indefinición en que vive. Las murmuraciones lo envuelven y su cercanía con Nila Cálice era motivo de hondas preocupaciones para la moral de la gente. Aun en los momentos en que no hay dudas acerca de

su existencia, la ambigüedad narrativa que lo acompaña, crea una atmósfera de ilusión. Cuando construye la torre de la iglesia, ayudado por los vecinos del pueblo, tiene el hábito manchado de barro, pero también tiene «los ojos llenos de polvo» (16).

Leiziaga conoce su verdadera historia. El personaje se entrega en confesión a quien ha de servir de lazo unitivo entre los elementos constitutivos de la novela. Nadie más que aquel está en conocimiento de las muchas vidas que ha recorrido este fraile intemporal. Los acontecimientos que le han sucedido tienen mucho que ver con gente que puebla la ilusoria tierra de las legendarias islas. Nila y Pedro Cálice le están unidos en amarras evocativas, la selva los reunió en una comunidad casi fantasmal. Perdido en sus confines salva la vida por la quietud de su presencia. Rememorando los tiempos pasados repasa el encuentro y da a la luz el origen de Nila, la enfermedad de Pedro y el asesinato de Rimarima, «un cacique que murió [...] hace algunos años» (28), y de quien procede la hermosa muchacha. Tomada en auxilio, su primera acción es protegerla de los blancos. Nila por eso le pertenece, pero nunca esa posesión se materializa en ningún aspecto. Traslación personal de un hecho cierto de la Conquista, la relación fray Dionisio-Nila Cálice parece hablar de pretendidos hechos.

Aun en presente, el fraile utiliza a Leiziaga para sus manifestaciones metafísicas. La novela está llena de ellas y por su intermedio el autor consigue un clima de elevación espiritual muy acorde con la significación propia del sacerdote. A la vez que esto sucede, en el plano de la estructura mental se va desarrollando, paralelamente, una situación que agrava el planteamiento inicial. Hasta ahora las presentaciones de fray Dionisio lo hacen ser muy objetivo. Está trabajando en la iglesia, habla con Leiziaga, narra los episodios de su vida o se pasea por el altozano del templo, absorto en su breviario. Pero en este mismo último momento parece producirse una transfiguración que habrá de acompañarlo para siempre dentro de la obra. «El sayal descubre las piernas descarnadas, oprimidas por gruesas botas. Parece más bien una de esas figuras carcomidas que se ven en las fachadas de los templos muy viejos» (28). La adecuación pretende ser definitiva. Quiere establecerse una sensación de relación entre la figura del fraile y su

misteriosa presencia. La edad física tiende a perderse en el infinito y toda su humanidad da la impresión de quererse confundir con la perennidad de lo histórico. Muchas de las cosas que se dicen de él lo inmiscuyen en lo misterioso. «Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente» (15), y se hablaba de una oscura afición a consumir ciertas hierbas y a usar un diente de caimán que pendía en el rosario. El mismo Leiziaga, quien ya no podía asombrarse de nada que ocurriera a esa rara personalidad,

> advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente (73).

Lo intemporáneo pertenece al fraile. Está con él y forma parte de su esencia. Bien pronto está oculto entre unos manglares, viendo cómo los indios invasores atacan a Cubagua[12], o acompaña a Leiziaga cuando este baja a la cuadra donde estaba el corredor del sótano que servía de dormitorio a los antiguos esclavos. Pedro Cálice asegura que el día anterior se marchó de Cubagua o el patrón de El Faraute repite palabras que le ha oído. Siendo así un signo de ubicuidad temporal, es capaz de simbolizar su actuación cuando se le ve cargar su propia calavera. La Cubagua presente no puede evadirse de lo que fue, y Nueva Cádiz sigue en vigencia.

Cuando Leiziaga se encuentra a fray Dionisio en Cubagua, la traslación objetiva de este último no está muy aclarada, pudiéndose pensar que en el fraile esté representado un poco el espíritu de la isla, o tal vez su historia misma. La constante confusión de su figura con la oscuridad y su aparente aspecto de sombra, coadyuvan a redondear una imagen un poco ficticia —por lo que a realidad se refiere— en este personaje. La adjetivación usada por el autor completa el cuadro y cuando fray Dionisio ríe con risa mohosa, su

12 Quien se oculta entre los manglares, en la ocasión que refiere, es el conde Lampugnano. (N. del C.)

sonrisa traspasa la cara terrosa «y sus palabras forman círculos en el silencio» (72).

Siempre desde el plano de Leiziaga —que es personaje de real existencia—, se da el dato confuso de la existencia real del fraile. En la antigua cuadra su «voz parecía afónica, lejana, sin ser lo uno ni lo otro, como si viniese a través de una niebla» (40), luego lo ve físicamente acabado, semejante a un montón de cenizas y con una configuración que lo acercaba a lo fantasmal; la boca hundida y volviéndose borroso en la penumbra. «A veces diríase que ha muerto» (42), tornándose en una sensación de fondo, de cosa inexistente que existe.

Como fray Dionisio, y él principalmente, todos los personajes de esta novela parecen quedar flotando en el aire. Sus trazos, aunque llenos de firmeza, permiten diluirlos en una atmósfera de realidad y ficción —fantasía poética e histórica— que los caracteriza. Ningún nombre queda con exactitud en el presente, todos participan de una dualidad que les permite transitar por diferentes épocas con una aparente misma personalidad. Solo Leiziaga parece librarse de esto y es el único que escapa hacia el futuro.

* * *

Para Meme, en *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, el tiempo del recuerdo se transportaba con tanto afán que ella tenía el convencimiento de que su transcurso «había convertido la leyenda en una realidad remota pero difícilmente olvidable»[13]. Lo mismo sucede en *Cubagua*. La novela transcurre en un permanente juego donde lo real y lo inexistente se entrecruzan para dar una tonalidad de ambiguo presente, a la vez que el clima de la evocación parece presidirlo todo. Fray Dionisio explica a Leiziaga la relación que puede haber entre lo que vemos y el fenómeno que lo produce. Allí parece haber una clave: en la estrella que él le pide que vea, añadiendo que

13 Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Bogotá, Sipa, 1955, p. 38.

> (…) tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en ese momento, ¿no es en efecto la misma? (65).

Leiziaga mismo, en determinado momento de su vida, recapitulando las aventuras sucedidas en los últimos días de su presencia en Cubagua, recuerda cómo el pasado se ha mezclado insistentemente con el presente actual, y confuso ante la perspectiva que lo anonada no distingue «dónde concluye y comienza la realidad» (98); y el doctor Figueiras, a quien el autor declara ignorante en cuanto al uso de productos que pudieran transportarlo desde su realidad a otra, inferida por el uso de los mismos —ñopo y «Elixir de Atabapo»—, permite la obtención de otra de las pautas que han de servir para tratar de desmadejar el dificultoso asunto del juego del tiempo en esta novela. Tampoco Figueiras, dice el escritor, sabía «que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado» (104). A través de esta serie de manifestaciones concretas, Enrique Bernardo Núñez quiere presentar su modo de pensar al respecto. En varias oportunidades ha hecho uso de diversos modos de explicación para exponer su pensamiento. En una u otra forma nos da a entender que el movimiento de la realidad es continuo y que puede presentar diferentes facetas, de acuerdo con las circunstancias en que actúe. Para una misma realidad se podrían acatar varias formas, quedando pendiente la eterna pregunta de cuál sería su verdadera manifestación. Ella es infinita y provee, por sí misma, todos los elementos para esa infinitud.

Ante una novela de constante actitud de ambigüedad espacio-temporal, el autor maneja los planos de ficción y realidad sin una delimitación que los individualice y los haga particulares a ningún fin. Relacionados con una estrechez que los hace dependientes, ellos interactúan complementándose y prodigando los elementos que al final van a determinar cuál es el que supera dentro del equilibrio que guardan en la obra. De esta manera es posible que por la simple pérdida del anillo sirva para dar entrada a la aventura que Leiziaga vive en el capítulo de Vocchi;

y permisible que se piense que dentro de la novela hay utilización de un sistema estructural adecuado a esa paralelización del tiempo-espacio. *Cubagua* comienza narrando un tiempo presente, establecido por hechos constantes y objetivos. La inclusión de un personaje-eje, Leiziaga, va a facilitar la movilidad que el novelista desea para su libro. Cuando se va a realizar la inspección de las perlas en la isla, hay un cambio en la acción del tiempo. Aun en un acto de auténtico presente, Leiziaga comienza a convivir con otros personajes cuya figuración de actualidad es muy compleja. A ciencia cierta es difícil determinar si en Ocampo u Orteguilla, por ejemplo, están presentizados seres actuales o proyecciones de elementos cuya existencia finalizó en época remota. Estos personajes pueden, indiscretamente, estar representando cualquiera de los dos papeles, porque han sido concebidos de esa manera y porque la novela necesita que el comportamiento no sea muy dilucidado. Fray Dionisio al dar de beber el elixir a Leiziaga, permite que se efectúe un claro y objetivo retroceso temporal donde el presente es el de Nueva Cádiz en el siglo XVI. Entonces la figura del personaje se confunde con la del conde Lampugnano, en presencia y actitudes. La historia del conde y sus experiencias en la isla; el ambiente donde se desarrollaba la vida, el clima de lujuria, la explotación de las riquezas, y las fuerzas naturales dominantes, son aspectos que entran en la trama novelística al efectuarse la transportación de Leiziaga y del conde. Envuelto en la confusión el personaje está en Cubagua y está en Nueva Cádiz; conversa con un presente fray Dionisio y contempla el fantasma del mismo; recorre profundos corredores carcomidos por la ruina y es capaz de presenciar fastuosos tesoros y deslumbrantes ceremonias indígenas. La parte legendaria de la novela cobra un interés inusitado y todo el clima se concentra en la magnificencia de lo mítico, en un aparente desprecio por lo que ha sido hilo central de la narración. El despertar de Leiziaga corresponde, igualmente, al despertar del tiempo presente en la obra, y Nila Cálice acompaña a Pedro cuando el elixir ha dejado de actuar en la mente del personaje principal. La novela regresa a una acción concreta y finaliza cuando retoma a personajes y hechos que le habían dado origen. El detenimiento del tiempo puede, así, funcionar a la misma vez

que su multiplicación; pero como cosa curiosa se debe observar que en esa doble actitud hay una manifiesta preferencia hacia lo primero, hacia lo que tienda el retroceso, cuando la vida existía en la isla y cuando el aspecto histórico la forjó y plenó de importancia. Solo recordar un pasado no tendría todo el mérito del traerlo a presente en un habilidoso juego de intereses. Cuando Leiziaga declara que desea huir «porque hoy los años son días y aquí los días son años» (18), está ejemplificando lo que permitió al escritor funcionar con personajes de presencia indiscriminada en cualquiera de las épocas, con comportamientos tan «lógicos» como el del fraile a quien el paso de cuatrocientos años parecen poco tiempo, o con situaciones que vacilan entre lo real y lo soñado que hacen posible que en un momento de conversación entre el ingeniero y el sacerdote, en un ambiente de total soledad, salgan de entre los cardones «mujeres desnudas» en cuyos cuerpos las ajorcas brillan, «arracadas de oro» (73).

Todo es posible dentro de la gran dualidad de lugar y época en que se desenvuelve la novela. Cedeño y Ocampo son pescadores de perlas que acompañan a Leiziaga en su viaje a la isla, pero referidos a la acción en Nueva Cádiz, «Antonio Cedeño tiene de la mano un perro negro con movimientos de ferocidad impaciente. [Y] Ocampo habla de la maestría y el coraje de algunos perros en apresar salvajes» (52), por lo cual Pedro Cálice dice que algunos de tanta casta como Becerrico hace que todos deseen poseer hasta cien.

Dentro de un contexto de logicidad no sería permisible pensar que alguien haya estado en otro tiempo y en otro sitio, pero aun así Leiziaga vivió en Cubagua cuando se llamaba Nueva Cádiz. En la visión física de la ciudad él logra verse de la misma estatura actual, pero con una barba rubia y con los ojos azules. Tomando el polvo que desde una concha de nácar le ofrecía Vocchi, presenció cómo Nila también se encontraba allí, en medio de hombres tatuados y mujeres de senos dorados. El viajero convertido en dios, que había retrocedido desde su Lanka natal hasta los mismos orígenes de un mundo, acompañaba ahora los que infinidad de años después serían Leiziaga y Nila Cálice.

Tejiendo tiempos y deshaciendo realidades va pasando la novela. Personajes y circunstancias se diluyen o se concretizan con una pasmosa facilidad. De un hecho actual se pasa a la referencia de otro pasado. Los pescadores de ahora pescan igual a los de hace cuatrocientos años; un accidente de pesquería hace recordar la muerte de Fucho Malavé; el despacho del juez Figueiras rememora al antiguo convento franciscano; los indios van terminando la danza ritual cuando el efecto del ñopo era menos alucinante y la modorra de miles de años se va apoderando de ellos. La vieja ciudad recupera su pasado esplendor en la sola mención de sus fuentes de petróleo. El autor se complace trayendo situaciones de pasado y mezclándolas con una perfecta actualidad, y fray Dionisio se identifica, a cada momento, con la idea del historicismo, murmurando palabras confusas donde el suceso de la isla parece agobiarlo todo.

Leiziaga ha estado en un subterráneo, el fraile le ha llevado allí y el contacto con lo pasado se ha establecido de una manera fehaciente. Dentro de las catacumbas de Cubagua, el misterio histórico de la tierra ha cobrado vigencia. Leiziaga no comprende su «sueño» ni el traslado de sus sensaciones. La relación que lo ha llevado desde una realidad patente hasta las circunstancias de su imaginación no está clarificada en su mente. Es parte de un enfrentamiento y un elemento que cubre la parte de presencia transicional entre un pasado y un porvenir. El fraile habla de la antigua riqueza y el ingeniero se refiere a las posibilidades del futuro; sin embargo, en su condición de actualidad no hay una definición que pueda dar la pauta de lo acontecido. Instrumento de utilización expresiva, sirve a los fines del autor.

* * *

Además de las muchas dificultades que presenta *Cubagua* —todas ellas muy positivas y en favor de su propia valoración—, habría que añadir la de la evaluación de sus elementos. Hilo narrativo, estructura argumental y participación histórica, parecerían ser las partes de mayor importancia dentro de la obra. Sin embargo, una de las que ha merecido mejor consideración ha sido la referente al estilo.

Son muy diversas las opiniones que han centrado sus juicios en lo que consideraban que ha sido el más importante aporte de Enrique Bernardo Núñez a la novelística venezolana.

Haciendo un análisis justo de las partes constitutivas de la novela, sería difícil precisar cuál de ellas se impone sobre las otras; cada una tiene sus logros y el conjunto que, a nuestro juicio, es lo más destacado, se enriquece en la participación de todos los elementos. Si es verdad que a lo largo de *Cubagua* la cuestión estilística parece hacerse más imponente a medida que el autor desarrolla la prosa, no es menos cierto que esas manifestaciones expresivas dependen de la contribución que el deslumbrante ambiente ejerció sobre el novelista. Por intermedio de Stakelun se piensa que «el color es la magia de la isla» (11), y que quien llegue a contemplarla caerá bajo una extraña fascinación. Julio Febres Cordero dice que no solo eso es cierto sino que ese color es capaz de emborrachar con sus matices[14]. Las tonalidades, diversas, continuas, esplendentes, son como un símbolo de Margarita y de Cubagua. «El crepúsculo ve caer sus magníficos manojos» (48) y Nila será llevada en procesión reinante donde «entre las orquídeas más bellas que el oro, su presencia sería igual a la de la luna» (50). A cada momento y en cualquier circunstancia Núñez hace uso del paisaje y del ambiente, razón por la cual su libro se llena de la plenitud de los colores y de la magnificencia de una prosa sintetizada para el estricto buen decir. El cromatismo que había aparecido tímido y tenue en sus obras anteriores, encuentra campo propicio en esta novela, y ya será una característica que lo acompañará siempre. La fuerza que va cobrando le va dando un impulso que el mismo autor tiene que dosificar para no caer en un extremado lirismo. El color se le impone por la vigorosidad plástica, pero el deslindamiento con lo que adorne le provee de una apreciable personalidad. La frase se va consiguiendo como brotada de la necesidad de expresar lo que le rodea a los sentidos sensibles de la belleza. Párrafos hay en que las descripciones son el producto directo de la captación y, adecuadas las palabras a los hechos, son transmisoras

14 Julio Febres Cordero, «Intemporalidad de *Cubagua*», *El Nacional*, Caracas, 1 de octubre de 1965.

de emoción vivencial. «El estío continúa devorando las sierras, las labranzas. Los valles se vuelven amarillos, de oro. La blancura de las playas come los ojos» (108). La integración está siempre basada en los elementos propios del medio. La constitución de una madeja estilística —que aparenta contener a la novela—, se va agrandando en la medida de las posibilidades que el escritor le provee y la poesía marcha paralela a la simple descripción elegante. La gran totalidad plástica es uno de los efectos que logra Núñez con sus apreciaciones sobre hechos ambientales. «El sol engendra los pájaros de fuego que devoran los verdes y las aguas» (93), y en la tarde, así manifestada, pone a caminar a sus hombres agobiados, a sus hombres impasibles, a sus hombres taciturnos, a los hombres que llama cardones en un afán de sombrearlos en una simbología expresiva. Los planos argumentales reposan en pequeños espacios donde la palabra cobra otro tipo de vida y resurge de la condición narrativa para difuminarse en la manifestación de algún elemento de impresión. Este caso se repite mucho y constituye uno de los más característicos en la forma novelística que cubre a la obra. El intercambio de intereses dentro de la novela se efectúa a menudo y siempre bajo la estricta vigilancia del escritor. El equilibrio es, entonces, un resultado lógico que impide la preponderancia de cualquiera de los tres elementos ya antes mencionados. Tanto en lo narrativo como en lo argumental y en la utilización histórica, hay un subfondo que los ensambla como partes de una misma unidad. Esa unidad es una *Cubagua* bien estricta, muy bien pensada y mejor concebida; a la vez que es la base que permite al escritor manifestarse en sus gustos y predilecciones. Todo lo recubre el color, desde el mito traído y deshojado de la leyenda, el cual se presenta en una vida que lo saca del círculo del recuerdo, hasta la insistente manera de designar las cosas, tiñéndolas para darles existencia definida. Cálice parecía un farol amarillento, o su cabellera lo sepultaba en la negrura; sus mejillas eran encarnadas y en sus ojos había bordes rojizos. La precisión del detalle se complementa con el tono del color y la expresión se aposenta en el giro corto y totalitario.

El cromatismo que ha brotado de la necesidad de dar potencialidad vital a la expresión, como lo dijo alguna vez el autor, se

ha asentado después de consecutivos ensayos. Ya la ampulosidad de *Sol interior* no aparece en el modo de escribir, la fraseología desnuda que se utiliza en *Después de Ayacucho* y en *La ninfa del Anauco*, ha pasado como etapa transicional; se ha ganado en función poética pura y en síntesis estilística; la vitalización de la prosa ha venido surgiendo en pasos consistentes, el tiempo, el ejercicio continuo y la sensibilidad han conseguido el propósito. *Cubagua* es algo muy diferente a lo que Núñez había escrito, y es algo que resume una compilación que no se deja notar.

Las nuevas formas, esas que se han instalado y que provienen de muchas experiencias, consiguen una plenitud para lo que el escritor quería fuera su expresión. La frase muy corta, el adjetivo indispensable y la depuración constante, reúnen párrafos donde la expresividad se impone. Las goletas vienen de La Guaira, de Higuerote, de Cubagua, son «un rebaño en el mar» (38). Nila Cálice fustiga a Benito Arias, el juez Figueiras se divierte con sus huéspedes, el juez Figueiras es llamado para el arreglo judicial que el hecho ha precisado; fray Dionisio reza por lo sucedido; Leiziaga, Stakelun y Etelvina hablan de Nila cuando llega Teófilo Ortega. Multitud de acciones que trafican a una velocidad igual a la que tienen en la realidad. Pocas palabras para relatar los hechos, ningún artificio en la expresión. La vida transcurre en las circunstancias de los sucesos y la prosa va tan aprisa y es tan sobria como el carácter de los acontecimientos. De la misma manera puede ser tan envolvente como cuando el auto de Stakelun se desliza por las calles de La Asunción o cuando describe un misterioso rito indígena de los tiempos del origen, puede regocijarse en los hechos del pasado o en seguir las huellas de la historia, incluyéndola en la concepción del paisaje.

Ciertas cosas son símbolos estrictos y la expresión los maneja como tal. Cardones y alcatraces confeccionan imágenes que bien pueden funcionar en diversos planos expresivos. Casi siempre lo estéril y la soledad se ven plasmados en ellos. Las ruinas están cada vez más acompañadas por los sempiternos cardones. Cuando los esclavos regresaban del mar que bañaba a Nueva Cádiz, los cardones se alargaban y los alcatraces volaban inmóviles; cuando Leiziaga había olvidado la aventura del petróleo, los alcatraces pasaban frente a él y el silencio se hacía más denso entre los cardones.

Los hombres pueden ser cardones o pueden ser alcatraces, según como se comporten ante la realidad. El laberinto de la vida histórica, pesado fardo ante un mundo casi irreal que se deslíe en el tiempo estático, es como los enhiestos cardones de la isla olvidada; como ellos «forman un laberinto de columnas», ocultan una vivienda que acaso no existe, o «sobresale entre los muros, se alarga, [y] recorta su forma como un ciprés» (36).

Siendo *Cubagua* una novela donde el interés por las manifestaciones de estilo se muestra con insistencia, no es de extrañar que en la forma descriptiva que permitiera mostrarlo, el autor responsabilizó al paisaje. Margarita y Cubagua son eso: paisaje. En diversos modos lo externo impresiona y la reacción más lógica ante esa impresión es la captación sensible de su posibilidad. En *Cubagua* todo está penetrado por el paisaje; no solo por los contrastes que este representa, sino, también, por la cantidad de color que de él se deriva. A veces, por eso, la frase poetizada no está al servicio de la obra misma, en cuanto a utilización directa; es, más bien, un agregado emocional que ha desarrollado el autor ante la contemplación de tanta esplendidez.

El poetismo lleno de sencillez de cuando las perlas derramaban en las trenzas del pelo de Nila todo el resplandor que pudiera tener la vida láctea, puede resumirse al mínimo y convertirse en pequeña historia de cuando los indios descubrieron una figura resplandeciente y tomándola con «un halo de estrellas y un pedestal de nubes» (24) la llevaron a sus ocultas moradas.

La fraseología, conseguida después de un trabajo de destilación conceptual, llega a extremos que impresionan por la sutileza que puede contener. La frase elíptica es casi una solución y acompaña en forma de cortejo permanente a la disquisición poética de alto contenido filosófico que con cierta frecuencia Núñez emplea en esta novela. La palabra se ha recogido en su más íntimo contenido. De cada una de ellas surgirá el elemento sugerente que le dé contexto. La poesía ha dejado de tener la ampulosidad que recarga su esencia. La tónica de ambigüedad contribuye al clima que sugiere y la calidad e intención poética de la obra se ven favorecidas por la participación de efectos escogidos, coincidentes con el envolvente misterio del ambiente.

La fuerza de la prosa de *Cubagua* hizo notable el esfuerzo de su autor. La vanguardia que abría a la novelística nacional, robustecida por la presencia expresionista de *Las lanzas coloradas*, serviría para contemporaneizar un movimiento que estaba en búsquedas. El hombre era estilo y desde la mesurada posición vital de Enrique Bernardo Núñez se abrían inmensos caminos para el deseo expresivo.

* * *

Si las anteriores novelas de Núñez habían sido objeto de una crítica precaria y quizás sin mucha importancia —posiblemente derivada de la escasa que ellas mismas tuvieron—, *Cubagua* acapara elogios motivados desde su aparición. José Nucete Sardi la llama «libro de poesía y realidad venezolanas»[15], en un artículo donde la analiza. Enrique Bernardo Núñez «es de los escritores que conoce bien el poder milagroso de las palabras» y la narración se va redondeando del ayer y del hoy, confundiéndonos entre lo que pasa y lo que pasó. Esta sensación de estatismo temporal y el manejo de los personajes son los elementos que en mejor manera utiliza el autor. Para Uslar Pietri es «un libro de prodigiosa evocación, escrito en la más fina y sabia de las prosas»[16], donde la poesía se funde con el relato y lo engalana, dándole calidad de lirismo en una unidad poco conocida hasta entonces. Fernando Paz Castillo, en su respuesta a un artículo polémico de Juan E. Zaraza, dice, en una oportunidad, que en *Cubagua* «un vigoroso ambiente poético da unidad a los diferentes cuadros que componen la obra»[17]. Como de un «estilo escueto» que «huye del paisajismo», la califica Julio Febres Cordero. Sitúa al autor como el iniciador dentro de la novela

---

15 «*Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez. Libro de poesía y realidad venezolanas», publicado en el diario *El Universal*, Caracas, 5 de junio de 1933.

16 Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, Caracas - Madrid, Colección de Autores Venezolanos, Edime, 1958, p. 269.

17 «En torno a *La galera de Tiberio*», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 25 de noviembre de 1967.

venezolana de un modo que «en aquel tiempo no tuvo eco entre nosotros, acaso porque todos estábamos como deslumbrados con el cromatismo de *Doña Bárbara*»[18]. Muy diferente al criterio que sustentamos a lo largo de nuestro trabajo, en lo referente al uso del cromatismo y a la utilización del paisaje en *Cubagua*, anotamos como interesante esta visión crítica que ha permitido el juicio de Febres Cordero. Para alguien, esta novela es «un brote latinoamericano autónomo de la novelística contemporánea»[19], y es, para el innominado crítico, una historia «de amor, de codicia y de violencia, que transcurre simultáneamente en dos épocas, entretejidas y confundidas por sobre cuatrocientos años». Luis Guevara la ve como «una interpretación poemática de la Nueva Cádiz»[20], y Juan E. Zaraza dice que «Cubagua restó como una isla misteriosa, fascinante, lujo del tiempo»[21]. Comentarios diversos, elogios variados, cartas de congratulación y breves reseñas bibliográficas, acompañan a la publicación de esta insigne novela. *La Prensa* de Buenos Aires la comenta. Manoel Gahisto en *Revue de L'Amérique Latine*, París, 1932, hace un apasionado artículo sobre el autor y la novela. Luisa Luisi le escribe desde Montevideo en mayo de 1933 y lo anima a continuar un tan prodigioso camino de éxitos.

Cubagua ha sido todo lo que han dicho sus críticos. La personalidad de esta novela se desdobla en infinidad de brillantes facetas que permiten apreciaciones constantes. Cada vez que el camino de las islas se abre ante los ojos ávidos del crítico o lector, el mar sabrá llevarlos a sus misteriosas orillas. Desde Cubagua, fray Dionisio estará simbolizando toda la historia de la tierra; Pedro Cálice mostrará su carcomido rostro, marcaje permanente de la destrucción irremediable. En Margarita, Nila Cálice se hará más hermosa que su paisaje y cada perla significará nuevamente su valor. Los restos del tiempo perdurarán en los recuerdos y en las consejas

18 Ob. cit.

19 *Cubagua*, cubierta posterior de la portada.

20 Luis Guevara y Enrique Grooscors, *Poetas y prosadores carabobeños*, Valencia, Concejo Municipal, 1955, p. 395.

21 «Viaje final a Cubagua», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1967.

que los nuevos hombres se encargarán de esparcir. Desde Porlamar o desde cualquier sitio La Tirana, La Osa y El Faraute, partirán llevando al Orinoco la esperanza de la tierra nueva. Leiziaga será portador y recipiendario.

Cubagua: La perspectiva multifacética*

Elvira Macht de Vera

Esta novela ofrece una apertura del texto hacia diversos planos, no siempre delimitados con claridad. La situación novelesca admite una ampliación del campo perceptivo del lector y están surgiendo constantemente nuevas posibilidades. El plano histórico establece un paralelismo o correlato con el presente cuyo vínculo sería el personaje Leiziaga. La imaginación de Enrique Bernardo Núñez se ha nutrido en crónicas y *Cubagua* surge como la novela de un cronista con visión de vanguardia. La reconstrucción de Nueva Cádiz, mediante la utilización de la sugerencia, permite al autor enlazar, por encima de la verdad histórica, el pasado y el presente y evocar en lontananza un futuro de riesgos y espejismos codiciosos, tendido, sin embargo, hacia un renacer de la raza ancestral.

La novela plantea ciertas dificultades al análisis en especial cuando se intenta rastrear los contenidos referenciales en un contexto de crítica social no explícita (a diferencia de *Vidas oscuras* y *En este país…!*). Aquí el novelista no se somete de manera mecánica a los presupuestos verosímiles de la realidad que describe. Al contrario: se impone el lector por la fuerza mítica del trasfondo evocado. La realidad intuida existe para el lector porque tiene significación[1].

---

* En Caracas, Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV, 1979, pp. 25-39.

1 Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 31.

Cubagua establece diferencias básicas con respecto a las dos novelas anteriores, tanto en los recursos expresivos y la técnica como en la irrupción de nuevos temas. La indagación de la realidad se cumple a través de perforaciones lúcidas y sistemáticas en los planos temporales y espaciales del contexto geográfico donde se confirma la existencia de un pueblo a través de una permanencia: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (111)[2].

Cubagua (1931) presenta una perspectiva de la narrativa vanguardista. Esta corriente, más propia de poetas que de novelistas, tuvo en Venezuela una época de expansión y dejó muestras valiosas en el cuento. Algunas novelas también se benefician de estas interinfluencias y aunque el autor, como en este caso, no adscribiera de manera consciente a la tendencia, produce un valioso ejemplo de tentativas experimentales.

La realidad contextual-referencial en el universo autónomo que propone *Cubagua* al lector no siempre resulta abarcable a simple vista. Novela de contenidos simbólicos, incluye como procedimiento la superposición de planos entre los cuales figuran no solo la reconstrucción histórica sino el mito y la leyenda. El autor se vale con frecuencia de imágenes oníricas y las metáforas sugeridoras se cargan de proyecciones trascendentes. Este lenguaje poético no es la sola vía de expresión: *Cubagua* presenta además, descripciones realistas y vivos diálogos por donde se explicita la realidad social. Esta funciona en distintos planos temporales al compás de las épocas que la novela recoge. La crítica social de un presente —contemporáneo al autor— se instala en el contorno preciso de la isla de Margarita. En este contexto se establecen distintas [visiones] sociológicas: «En Porlamar viven los capitalistas, mercaderes, propietarios de los trenes de pesca. En La Asunción, los empleados públicos envanecidos y pobres» (12).

Entre el grupo de funcionarios destacados por el discurso figura el juez Figueiras, de quien se predica que alimenta una pasión senil por la mulatica Andrea: sirve su cocina y su lecho.

2 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, 3.ª ed., Ministerio de Educación, Caracas, 1947.

A través de la descripción de ambientes donde vive el personaje, se percibe la escasez de viviendas en La Asunción: las pocas que existen se encuentran a punto de desintegrarse. Otros personajes permiten al narrador proporcionar aspectos realistas inscritos en el contexto socioeconómico: el médico Almozas; el coronel Rojas, de servicio en la isla; el archivero, bachiller Aguilar; el secretario de Arias, calificado como intrigante y borracho; los Casas, dueños seculares de la posesión Las Mayas. Por negligencia de Hernando Casas, según proclama el personaje Etelvina con desesperación, los Casas se encuentran ya arruinados.

Henry Stakelun es el personaje venido de fuera, gerente de una oscura compañía explotadora de yacimientos de magnesita, afectada por un litigio ruinoso. Con voluntad optimista, intenta sacudir la modorra de los habitantes de la isla: su intención es explorar las posibilidades de su «hábitat» y en las tardes reúne en su sala a sus invitados para ofrecerles, en la mejor casa del entorno, «comodidades de que carecía el mismo presidente de Estado» (16). «La amistad con jueces y funcionarios era siempre para Stakelun una vislumbre de esperanza» (17).

La psicología codiciosa y oportunista del personaje foráneo queda así representada. En esas mismas reuniones de personajes relevantes, propiciadas por Stakelun en torno a una botella de whisky, surge la realidad social de atraso y pobreza que agobia a la isla, a partir de conversaciones de apariencia intrascendente: «¡Ah, si la isla tuviese agua sería un paraíso! […] ¡Si hubiese iniciativa! En nuestro país se puede hacer todo y todo está por hacer. Pero la isla es tan fértil que no necesita agua» (*id*.).

Quien lleva la palabra en el diálogo es el doctor Almozas y extiende el juicio que le merece la realidad de Margarita a Venezuela entera. Para Stakelun, América es un continente «joven». Y Venezuela es tan joven que «está naciendo ahora». Una suave ironía cuaja alrededor del discurso donde se involucran los personajes. Almozas replica a Leiziaga: «Usted no me negará, joven, que aquí están las reservas de la humanidad futura. La ciencia…» (18).

El recurso satírico se aprovecha de manera cabal cuando el lector se entera después de que Almozas utiliza fórceps oxidados en sus parturientas.

La superpoblación de la isla, la carencia de agua, la falta de escrúpulos en los funcionarios y la sordidez espiritual de los pocos dueños de alambiques: detalles significativos inscritos en una realidad social. Estos aspectos se determinan a partir de un personaje femenino extraño y de escasa aparición en la novela: Etelvina. Cuando esta mujer reacciona frente al medio, el narrador asume con ella su punto de vista. Es la única que aparece adherida a la tierra: «¡Serás mía a pesar de todo!» (31), dice, ya en trance de ser despojada. Su amiga, Nila Cálice, es hija de Rimarima el cacique y vive con su tutor, fray Dionisio. Nila es otro personaje de seductor influjo en la novela. La presencia de Nila Cálice en Margarita, acompañada del extraño fraile, se justificará después, entre los cardones de Cubagua, cuando los elementos de la novela polaricen hacia un propósito centrado en la reconstrucción histórica de Nueva Cádiz, en el mito de Vocchi y en el trasfondo étnico dirigido a la búsqueda de orígenes para establecer una identidad nacional.

Entre los personajes que iluminan, de manera al parecer casual, las páginas dedicadas a recoger la realidad del presente histórico en la novela, se observa la opinión de un poeta, J. T. Padilla, acerca de Margarita. Y el narrador interviene para precisar: «Pero el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla se mueren de hambre» (22). La actitud del autor vendría a sugerir la posibilidad de asignarle función social a la poesía: si el poeta Padilla se mostrara más interesado en divulgar las verdades inscritas en un contexto ambiental depauperado y abandonado a su suerte, la situación en general mejoraría por virtud de su denuncia.

Los diálogos entre los distintos funcionarios permiten al lector adquirir la impresión de que tan solo sueñan, desde el fondo de sus conciencias turbias, en la mejor manera de huirle a los problemas de la tierra y a la vida miserable en donde vegetan. Pero la realidad los fija en su circunstancia y ninguno, ni siquiera el extranjero Stakelun, consigue evadirla en procura de un destino mejor.

Leiziaga llega, de Caracas, para inspeccionar la magnesita, pero luego será destacado en Cubagua a fin de fiscalizar la pesca de perlas. Graduado en Harvard, criollo de buena familia, cuyos antepasados entroncan con los conquistadores, tiene repleta la

cabeza de proyectos personales sin posibilidades de efectiva realización. Su mayor interés se cifra en conseguir una concesión petrolera. De llegar a concretarse esta aspiración, expresa:

> (…) la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa. Ya tengo treinta años y un jefe, el doctor Camilo Zaldarriaga. Un hombre gruñón y sarcástico, un imbécil. Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años (17-18).

La calificación del tiempo crónico[3] determina una situación psicológica que compromete la visión de Leiziaga y postula en la novela la perspectivización temporal desde diversos ángulos de enfoque. El tiempo parece detenido en Cubagua y en sus cardones que agonizan en una sed de cuatrocientos años. El presente se integra al tiempo histórico —pasado irrenunciable— en el paralelismo Leiziaga-Lampugnano. Y la cadena se eslabona sin fin cuando el autor presenta el mito de Vocchi. El predominio de lo intemporal influye a nivel histórico en la visión alucinante de Nueva Cádiz, primer establecimiento de los españoles en tierra venezolana, con su miseria social de relieve a través de la espeluznante narración de tormentos sufridos por los indios sometidos y su virtual exterminio en pro de la codicia del conquistador. Leiziaga, alucinado por visiones que desencadenan la voz de fray Dionisio, el volumen de Francisco Depons y el elíxir de Atabapo, todavía persigue un sueño de riquezas: «En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: "Standard Oil Co. 503"» (34-35).

La referencia concreta alude a una realidad, para entonces, en el momento en que escribe Enrique Bernardo Núñez, ya instalada en el ámbito de Venezuela: la explotación del petróleo. Pero la otra realidad coloca ante los ojos del personaje Leiziaga la cosecha de perlas y con estas otros personajes: el traficante Hobuac,

3 Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1977, t. II, pp. 72 y ss.

los pescadores Ortega, Cedeño, Malavé. Leiziaga se quedará con las perlas para engarzarlas al collar de Nila, porque ya entregó en prenda su anillo en las catacumbas de Cubagua en un rito sugeridor de oscuros simbolismos. Leiziaga pagará su culpa con prisión en la isla de Margarita. Y en los muros de la cárcel escribe una fecha: 1925. Para esta época, los hombres del territorio venezolano irían en busca de oro negro y lo entregarían a otro conquistador: es un paralelismo establecido con antiguos dueños, empeñados en descubrir El Dorado. En las lucubraciones alucinantes de Leiziaga se perfila esta nueva realidad:

> Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua [...] Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros». [...] Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos (64).

Cubagua, sin embargo, no sufrirá este tránsito: quedará en su silencio, en su dulzura de ruinas. Cuando Leiziaga huye de Margarita en El Faraute, va hacia un porvenir incierto, enigmático y sugeridor que permite múltiples interpretaciones. Y la realidad de las imágenes se impone en lontananza de islas: «Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años» (111). Y así debe quedar, intuye el lector, como instancia mítica, incontaminada frente a las exigencias de los tiempos nuevos: una isla cercada por su propio espacio como diosa eterna, serena deidad dormida en su retablo.

Lejos del planteamiento de «progreso necesario», si se toma a *Cubagua* como contexto simbólico cuya realidad se proyecta sobre toda Venezuela, la novela introduce una variante sustancial frente a *Vidas oscuras* y *En este país...!* Funciona como signo de advertencia ante la explotación inmisericorde de las riquezas que encierra el subsuelo para beneficio de compañías extranjeras y con la complicidad de un gobierno entreguista, para el presente contemporáneo de la novela —1925—, el del general Gómez.

Uno de los valores más destacados de *Cubagua* residiría en la posibilidad de abrir el texto narrativo hacia diversas lecturas. *Cubagua* no es una novela de sátira social y política, como *Vidas oscuras*, ni el mural de la vida venezolana en una época de ascenso de nuevas clases sociales presente en la novela *En este país…!* La conclusión tentativa que puede establecerse, a partir de la lectura de fragmentos de discurso donde se perfila la crítica social sería, tal vez, la «duda» de que el progreso necesario contribuya al bienestar del país.

En este sentido, es decisiva la lección de historia escrita con sangre de indios en las catacumbas de Cubagua y en los riesgos del mar, defensor de sus perlas. La experiencia existencial, subjetiva, en que se hunde Leiziaga, permite intuir una respuesta: que todo permanezca como hace cuatrocientos años mientras la raza ancestral, sus restos míticos —al menos—, se salva en otro ámbito no contaminado todavía.

Nila Cálice, misteriosa esfinge, inapresable figura que cabalga su propio sueño, resultará desconcertante en su lenguaje de pitonisa y quedará fijada en la misma sustancia de los mitos, cuando se transmute en Erocomay. Si en su rostro se revela «el alma» de la nacionalidad, solo cabría recoger su poderosa fuerza, su leyenda que se hunde en los orígenes, su visión enigmática. La indeterminación del mensaje prevalece como signo de lectura en la novela *Cubagua*. En la magia del relato y en su simbólica representación, transmite al lector la visión de lo «real maravilloso» en una reiteración intemporal de los eternos mitos americanos.

Cubagua, singular en sus procedimientos para el momento en que aparece dentro del contexto literario de Venezuela, revela su fuerte originalidad dentro de la tendencia vanguardista. La crítica de la realidad anticipa ese peculiar clima onírico de la narrativa latinoamericana con toques de «realismo mágico»: producto de excepción para la época.

*Cubagua**

Orlando Araujo

Enrique Bernardo Núñez publica *Cubagua* en 1931 y se adelanta, al romper la narración lineal y utilizar la simultaneidad de tiempos y espacios, a recursos que solo en posteriores décadas va a utilizar la novelística hispanoamericana. En *Cubagua*, descripción y diálogo no se disponen en curso separado al modo de los cuadros blancos y negros de un tablero de ajedrez que la novela criollista ensamblaba en una literatura de medio luto. La narración es una sola con todo el lenguaje a su exclusivo servicio. Un humor fino y amargo, una ironía sin sátira y una penetración de la realidad que no se apoya en el costumbrismo pintoresco ni se vale de muletas folkloristas y que, por ello mismo, alcanza a darnos una dimensión auténtica y universalmente válida de seres y de cosas tan geográficamente ubicadas, constituyen virtudes fundamentales de esta pequeña obra maestra.

Y, sin embargo, la crítica la ha ignorado injustamente y aun la ha desconocido hasta como novela, opinión en la cual el propio autor tiene su parte. Mariano Picón Salas apenas tiene tiempo para llamarla «coloreado libro»[1]; Rafael Angarita Arvelo, excepcionalmente, en su *Historia y crítica de la novela en Venezuela* [1938] acierta con

* Extracto del prólogo a Enrique Bernardo Núñez, *Cacao*, Caracas, Banco Central de Venezuela, 1972, pp. 57-69. Reeditado en *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1980.

1 «Enrique Bernardo Núñez ha escrito, como un conjuro al pasado de Venezuela […] sus coloreados libros *Después de Ayacucho* (1921), *Ensayos biográficos* (1928 [en realidad, 1931, N. del C.]), *Cubagua* (1931)». Mariano Picón Salas, *Estudios de literatura venezolana*, Caracas-Madrid, Edime, 1961, p. 171.

el siguiente juicio: «Para los escritores del 18 representa *Cubagua*, por su gravedad y armonía, el más notable libro novelesco correspondiente a nuestro ciclo literario»[2]. No hay referencia a ella en ninguna de las dos series de los *Estudios crítico-literarios* [1945, 1953], del Padre Barnola; igual silencio hallamos en *Orientaciones y tendencias de la novela venezolana* [1949] de Pedro Díaz Seijas y en *Novelas y novelistas de Venezuela* [1955] de Pascual Venegas Filardo. Solo en *Letras y hombres de Venezuela* de Arturo Uslar Pietri y en un artículo recogido en *Candideces* de Luis Beltrán Guerrero se le trata con cierta esquiva comprensión de sus valores narrativos, en una referencia de cinco líneas por Uslar y de diez líneas por Guerrero[3]. Otra excepción es de Ángel Mancera Galletti quien dedica a la interpretación de *Cubagua* un acertado capítulo en su obra *Quienes narran y cuentan en Venezuela* [1958]; una justicia tardía para un autor que necesitaba, como todo escritor que trabaja en un mundo hostil a las letras, el estímulo de la crítica.

Cómo no establecieron los lectores, y más aún los del oficio literario, la increíble diferencia entre las primeras novelas de Enrique Bernardo Núñez y esta *Cubagua*, novedosa, audaz y provocadora de un nuevo estilo. Tal vez esta nueva narrativa no se desarrolló porque nadie supo leer a *Cubagua*; o dicho con más justicia: la búsqueda consciente de nuevas fórmulas narrativas que arranca del movimiento vanguardista se habría enriquecido si, en la década de los años treinta, *Cubagua* hubiera circulado más y hubiera sido leída y apreciada con mayor conciencia de sus valores técnicos y estéticos. Sucedió lo contrario y, lejos del impacto

---

2 El original carece de esta referencia bibliográfica. En *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2007, p. 94. (N. del C.)

3 L. B. Guerrero la llama «cuento y canto» y evoca la figura «sirena y magia del pasado» de Nila Cálice. Nada más. Uslar Pietri a pesar de la premura, capta bien los valores de *Cubagua*: «Un libro —dice— de prodigiosa evocación escrito en la más fina y sabia de las prosas. Una prosa preciosa y poética, pero castigada, que lejos de estorbar al relato se funde en su calidad lírica para darle unidad excepcional». Las citas son de Luis Beltrán Guerrero, *Candideces*, Caracas, Editorial Arte, 1965, cuarta serie, pp. 158-159; y de Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, en *Obras selectas*, Caracas-Madrid, Edime, 1953, p. 963.

sin duda causado por *Las lanzas coloradas* (y dos años antes, por *Doña Bárbara*), *Cubagua* fue tenido y gustado, entre los lectores más avanzados de entonces, como un librito extraño, evocador y fabulante, que no dejaba de ser historia sin llegar a ser novela.

El autor, que había trabajado en largos años la alquimia de su tema esencial (el secreto de la tierra) y de una técnica narrativa que respondiera adecuadamente a las exigencias del mito y la leyenda más que de la historia y que, asimismo, permitiera el entrelazamiento de los tiempos y de las civilizaciones, en un estilo de impresiones objetivas, cuya subjetividad misteriosa o mágica se diera más en la fatalidad circular de la juntura que en expresiones emotivas y apreciaciones del propio autor, debió sentir ante la superficialidad de las noticias de prensa —muy encomiables y «sensibles» como siempre— que andaba solo y que iba a seguir solo. Esto le sucede en tiempos de gran éxito para otros novelistas que han dado obras, también novedosas, en esos últimos seis años (Teresa de la Parra, Gallegos, Uslar Pietri). Había proyectado la aparición simultánea de *Cubagua* y *La galera de Tiberio*, pero la editorial falló en su compromiso. Véanse, relatadas por el propio Enrique Bernardo Núñez, las calamidades editoriales de que padeció:

> *Cubagua* debió publicarse en 1930, porque cada libro, al menos los de esta clase, tiene su año. No lo fue hasta 1931 en la editorial Le Livre Libre, una edición de la cual apenas circularon sesenta ejemplares en Venezuela. Es posible que el resto de la edición fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana. Deseaba ofrecer al lector una edición revisada y corregida de *Cubagua*, y así convinieron los editores. En carta fechada en Lima, el 1º de abril del presente año me comunicaron que ya estaba impresa, es decir, lo hicieron tal como se hallaba en anteriores ediciones. También convinimos en que junto con *Cubagua* se publicaría *La galera de Tiberio (Crónica del Canal de Panamá)*, de la misma época de *Cubagua*. Los editores hicieron caso omiso de esta condición[4].

4 «Algo sobre *Cubagua*», publicado en *El Universal*, Caracas, el 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el Samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, pp. 105-107.

Se acumula, de este modo, un conjunto de circunstancias adversas —editoriales, de circulación y de crítica— que debieron desanimar al autor. Añádase a esta incomodidad con la edición que, por fin, resuelve hacer de *La galera de Tiberio* (Bélgica, 1938) y la cual no llega a circular por impedirlo el propio autor quien, en un rasgo de implacable autocrítica, habría lanzado la edición al fondo del río Hudson[5]. Enrique Bernardo Núñez no volverá a ocuparse en editar esta novela, pero seguirá corrigiéndola indefinidamente[6]. Y solo la conocemos, en 1967, a los tres años de muerto su autor. Trabajo interesante sería cotejar la versión de 1938 con la versión corregida pues, por las cuatro páginas corregidas, cuya copia reproduce la edición de 1967, tenemos la impresión, de que las correcciones fueron no solo de forma, sino de contenido también[7].

El reconocimiento, ya lo hemos dicho, vino tardíamente, cuando el autor había sellado con su muerte más de treinta años

---

5 Augusto Germán Orihuela, en su prólogo a la edición póstuma, preparada por él conjuntamente con Carlos Augusto León y Guillermo Argüello, dice: «Ahora, mediada ya la treintena, tiene el dominio de su arte. Concibe y realiza con seguridad. Y sin embargo… ¡Cuánto se exige a sí mismo! Por eso, en 1938, *La galera de Tiberio* va a dar al fondo del Hudson». En Enrique Bernardo Núñez, *La galera de Tiberio*, Caracas, Dirección de Cultura, UCV, 1967, p. 20.

6 En realidad, esto no es exacto, ya que, como el mismo crítico cita, anteriormente, Núñez intentó que saliera en la edición peruana de la Colección del Libro Popular, en 1959, que publicó solo Cubagua, y sin las correcciones finales. (N. del C.)

7 Más allá de las buenas intenciones de la comisión editora, este «nuevo» texto forjó las correcciones del autor, que no eran siempre explícitas o coherentes, y que, además, se repartían en diversos soportes, no siempre coincidentes. La novela se vio, así, notablemente afectada. Nuestra conclusión, en la preparación crítico-genética de dicho texto es que Núñez redactaría de nuevo sobre dichas correcciones y tachaduras una nueva versión, quizás la que fue enviada a Perú, pero que hasta ahora no ha sido localizada. La siguiente edición, para su infortunio, volvió a publicar (dentro de *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986), esa versión «corregida», causando que la novela no haya sido, realmente, leída por la crítica especializada. Miliani reeditó la primera versión, en 1976, en Casa de las Américas, La Habana, 1978, pero, por razones que desconocemos, prácticamente no ha circulado. (N. del C.)

de silencio como novelista. Tan eufórico el comienzo y tan difícil y excelente la formación y conquista de un estilo (lenguaje, tema y estructura) para no producir nada más, precisamente cuando puede dar lo mejor y cuando más lo exige esa especie de ley interna que parece regir la transformación cíclica de las novelísticas.

El breve pero acertado prólogo («Un escritor más allá de la letra») que, en 1966, escribe Guillermo Sucre para la reedición de *La ciudad de los techos rojos*; el artículo, bajo seudónimo forzoso, que escribe Jesús Sanoja Hernández en 1967; la edición y prólogo de *La galera de Tiberio*; los trabajos inéditos monográficos sobre *Cubagua* de Mary Ferrero y de Julio Jáuregui en nuestro Seminario de Literatura Venezolana de la Escuela de Letras (1968 y 1969 respectivamente); las excelencias críticas de Domingo Miliani y la investigación prolija de Osvaldo Larrazábal obedecen, sin duda, a un despertar de la conciencia crítica sobre la obra narrativa de Enrique Bernardo Núñez, pero tales trabajos, incluido este mismo, tienen el signo póstumo de la crítica e investigación elegíacas que nos ha legado el silencio cortés de sus contemporáneos.

Pero basta *Cubagua* para la memoria siempre viva de su autor. No caigamos en la trampa de cifrar los valores perdurables de este libro simplemente en los adelantamientos técnicos que, con anticipación de años y aun décadas, ostenta dentro de la narrativa hispanoamericana. Tal la yuxtaposición y simbiosis de planos temporales y espaciales, el descoyuntamiento de la sintaxis para provocar en el lector relaciones insólitas, el uso de los tiempos verbales para la conmutación realista (y al mismo tiempo maravillosa) de los signos más distantes, de las civilizaciones más contrastantes, de los mitos recurrentes, de los dioses que retornan y de los vértigos circulares que arrebatan a los vivos y a los muertos con pasiones recíprocas burladoras del tiempo, de la distancia y de la historia.

Tanto esta técnica (verdadera metodología de lo real maravilloso), como la historia y la realidad frontal y cotidiana solo tienen, o adquieren sentido, con referencia a una dimensión distinta, más profunda y significativa y que, para encerrarla en un frasquito mágico, hemos denominado en capítulos anteriores como «el secreto de la tierra». Tratemos de ilustrar de algún modo este asunto.

La novela comienza convencionalmente describiendo el paisaje de Margarita y mencionando algunos personajes corrientes, un juez, un empleado público, un capitalista, un médico. Menciona la Playa del Tirano y, por asociación, evoca la figura de Lope de Aguirre, con todo y cita de una crónica antigua. De pronto nos hallamos, sin sorpresa, pero sin aparente continuidad, en el párrafo siguiente:

> En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta de sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento. Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula. Gracias a él Paraguachí tenía dos torres y gracias a él, desde unas semanas antes se encontraba allí Nila Cálice, hospedada en su misma casa. Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar. Después, vestida de hombre, montaba a caballo. Se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y en las playas deslumbradoras. La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna (14-15)[8].

No hay en este párrafo nada extraordinario, como no sea la situación bien criolla, de una moza viviendo en la casa cural, y ciertos gustos contrastantes de la joven con el arrobo místico y luego la cacería y el galope. También llama la atención la mezcla de cristianismo y superstición que rodea al sacerdote. Nada más.

---

8 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Ministerio de Educación, Biblioteca Popular, N.º 22, 3.ª ed., Caracas, 1947.

Y si bien es cierto que el nombre —Nila Cálice— aparece cargado de resonancias, el autor nos quita preocupaciones con el prosaísmo de la frase final. Sigamos.

En la isla hay gente enrutinada —los funcionarios, el médico, el juez, los pescadores— que hacen todos los días lo que siempre han hecho. También llegan forasteros llenos de energía y con diversos proyectos cuyo denominador común es la búsqueda de la riqueza material (minas, petróleo, perlas). Dos de estos últimos pasean en un bote, rema un pescador, Antonio Cedeño quien dice, con hostilidad, a los viajeros: «—No importa. Pueden venir todos. Nosotros siempre quedamos […] los remos no dejan señal y ellos explotan el campo donde se borra siempre el surco, igual que el viajero de hace muchos siglos cuyos pasos no dejaron huellas» (23).

Diálogo e imágenes tan enigmáticos nos hacen fijar la atención en una frase, casi seguida: «Hombres casi desnudos repetían gestos ancestrales» (*id.*). En ese momento, Leiziaga (empleado de Minas) ve a Nila Cálice en la playa, traje blanco y rojo, sostienen un breve diálogo sin mayor coherencia. En Nila hay «belleza, gracia, juventud, fuerza, altivez, todo menos alegría» (26). Cincuenta páginas más adelante, de nuevo el color rojo en el manto de una reina india, Erocomay, guerrera y cazadora, impera en los bosques y su alma «es eterna y sus ojos permanecen abiertos en las selvas, en las serranías» (84). Esto nos hace retroceder a los diálogos enigmáticos de páginas anteriores. Aquel, por ejemplo, donde Teófilo Ortega le pregunta: «—¡Erocomay! […] ¿En qué piensas?» (70) y quien responde es Nila Cálice: «—No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida» (71). Ortega quiere besarla, siente que ella lo besa «como en otro tiempo», pero al abrir los ojos: «La vio, envuelta en la luna, atravesar el valle de las lágrimas», detenerse un instante y hacer un signo. «Una serpiente salió de entre los cardones, la siguió y desapareció por una de las ventanas (…)» (72).

Perseguimos, entonces, la identidad de Nila Cálice, viajera, como Leiziaga, por el mundo civilizado (Europa, Norteamérica). En la página 68 la encontramos hija de un cacique tamanaco (Rimarima) asesinado por unos explotadores de caucho. Nila combate

y se salva. Huyendo, río arriba, divisa un fraile que leía en su breviario alumbrándose con un cocuyo. Era fray Dionisio.

> Habitaron entre ruinas desconocidas, gigantescas, en medio de soledades profundas. Pasaron días sin ver el sol. Fray Dionisio comprendía sus lenguas, sus símbolos, sus conjuros. Así conoció ella el misterio de los ríos y de las islas cubiertas de palmas. [...] En torno de Nila flotaban las canciones aprendidas en los morichales [...]. Los remeros repetían palabras saludadoras que vuelven dóciles a las serpientes e influyen con la virtud de una piedra sobre el corazón. [...] Fray Dionisio la convenció de la necesidad de viajar. [...] Era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina (69).

Precisado el origen de Nila, nos confunde ahora el de fray Dionisio pues, antes, lo encontramos hablando con Leiziaga de cierto conde milanés a quien las crónicas de *Cubagua* nombran como Luis de Lampugnano, un aventurero, buscador de riquezas y el cual, entre otras cosas, traía una máquina para sustituir a los esclavos en la pesca de perlas, un cinturón con diamantes y una reproducción de la Diana cazadora. Todo ello lo pierde en Cubagua, ante una invasión de miles de indios que arrasaron con la isla mientras él, oculto entre los matorrales, contempla el desastre:

> Usureros, contratistas, mercaderes, huyen en desbandada hacia el puerto y asaltan la carabela pronta a salir. Se empujan, dan gritos, imprecaciones, gimen, luchan cuerpo a cuerpo. [...] La Nueva Cádiz se ha quedado sola. Del mar cubierto de piraguas se alza un clamor airado. Sus cañutos y tamboriles suenan alegremente. Los tamboriles están adornados de flores. En sus pechos, donde una heráldica bárbara agotó su ciencia, se entremezclan aves de rapiña con serpientes y cemíes. En una piragua dos manos cortadas sangran. Dos manos blancas. Una cabeza parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia (48).

Saltemos ahora a las páginas 72 y 73. Allí nos encontramos con fray Dionisio, quien ríe «con risa mohosa» y sus palabras «forman círculos en el silencio». Dice, sobre sí mismo, que un indio «a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio».

> Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente (73).

Si el lector regresa ahora y relee el párrafo con que iniciamos la búsqueda (o la comprensión) de Nila Cálice y fray Dionisio, lo encontrará cargado de significaciones y saturado de misterios que no captamos al leerlo por primera vez. De este modo, el autor ha utilizado la crónica, la leyenda, la religión, el arte indígena, los cantos, los símbolos y las supersticiones populares con una intención y un sentir que van más allá del signo, del folklore y de la anécdota, y más allá también de la psicología de personajes y la sociología de situaciones, hasta desentrañar una concepción del hombre del Nuevo Mundo y un sentido del destino indoamericano: fray Dionisio, con su propia calavera debajo del brazo, es la civilización conquistadora que resultó penetrada y dominada por las fuerzas secretas de las selvas y los ríos; a su vez Nila Cálice es la civilización autóctona, perfeccionada por otras culturas, pero no dominada por ellas. Ellos conocen el secreto que no pudo poseer Lampugnano hace quinientos años, ni Leiziaga ahora, el secreto de la tierra, que no alcanzaron los conquistadores de ayer ni los de hoy, y en el cual, un pueblo que sepa buscarlo y encontrarlo, hallará la fuerza interior que ha estimulado siempre la voluntad y el heroísmo de las liberaciones.

Con todo, no hay tesis expresa, sino relaciones que el lector puede establecer libremente y que el autor sugiere mediante una estructura circular simbolizada en el monje que lleva su propia cabeza bajo el brazo. Estructura que se repite en los anillos del tiempo y de los nombres: de pronto, ya aclaradas las transferencias concéntricas de un mismo personaje, comenzamos a advertir que

los nombres —Cedeño, Ocampo, Cálice, Ortega, Ortiz, Ordaz y tantos otros— son los mismos de los conquistadores, que se quedaron signando a indios y mestizos y transmitiéndoles, con la magia del signo, un resplandor lejano y un fuego perpetuo de las pasiones, ambiciones, virtudes y vicios que por siempre marcaron el paso de aquellos hombres por las islas, las costas, los llanos y las montañas de América.

El relato nos envuelve en círculos. Los círculos del tiempo: Leiziaga se queja de que, en Cubagua, solo escucha hablar del pasado y sugiere que hablen del petróleo. Fray Dionisio, por toda respuesta, señala el anillo que Leiziaga lleva en un dedo como recuerdo de un antepasado y cuya historia se remonta hasta la colonia y la Conquista: «Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (39).

Este anillo de Leiziaga llegará hasta las manos de los dioses, que en una noche de ceremonias circulares inician su retorno hacia los hombres. El anillo brilla en los dedos de Vocchi, es lo último que Leiziaga percibe antes de caer rendido y, entonces, simultáneamente, «vio por última vez a fray Dionisio…» y, al amanecer, llamó a Nila Cálice, «pero su voz volaba inútilmente» (85).

Los círculos del tiempo y los círculos del hombre, que cambia no cambiando y avanza devolviéndose; y los círculos del río devolviendo en un día, al punto de partida, los bergantines de Alonso de Herrera que tardaron dos meses en remontar esa misma distancia. Los huesos del capitán se quedan brillando en las riberas del Meta, como quedan en el fondo del océano los de Ordaz; pero más de cuatrocientos años después:

> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: Diego Ordaz.- Detal de licores (43).

No es cierto, ni podía serlo, que *Cubagua* se subordine a la historia, sea fruto de la erudición histórica y resulte en novela

evocadora por algo así como poetizar semejante erudición. Esto es no comprender ni leer siquiera dos veces, o, al menos, intentar la fijación de una estructura en el sentido en que entendemos la estructura novelística: como el centro o ángulo estilístico y temático cuya geometría establece las leyes del conjunto.

Cubagua es un mito circular y reentrante, guardado por anillos de silencio («Pero el silencio está de nuestra parte» dice Nila Cálice [25]) y bañado por los anillos azules de un mar sobre el cual «los hombres bronceados, describen arcos, parábolas y van a sumergirse silenciosos» (92). Los cantos y el silencio:

> Un canto indescifrable, lento y prolongado, remonta hacia el lucero de la tarde y el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma (94-95).

Es ya el final. Leiziaga había llegado a Cubagua, al caer la tarde, en La Tirana, goleta de Nila Cálice[9] quien viaja acompañada de fray Dionisio, Teófilo Ortega y Antonio Cedeño. En la isla hallan a Pedro Cálice y Miguel Ocampo. Solo pasa allí una noche pero es la noche de todos los misterios. Nila aparece y desaparece, los hombres hablan lenguajes distantes, en las ruinas hay el retorno de los dioses, fray Dionisio es el cronista de sí mismo y Leiziaga es iniciado en el conocimiento profundo, en el secreto de la tierra. Al día siguiente todos han desaparecido, se habían marchado o no vinieron realmente. La realidad frontal y cotidiana se reduce, por ironía del sol, a la duración de una noche y ya en la mañana, a la única presencia en toda la isla: Pedro Cálice, un leproso que muere lentamente. Todo lo demás es soledad. Leiziaga recuerda los encuentros, las palabras, los ritos, los símbolos y las danzas. Pedro Cálice y un perro hambriento son, sin embargo, los únicos seres que medio viven allí.

---

9 Esta goleta es de Pedro Cálice, que le pone ese nombre haciendo referencia a ella. Véase, en la misma edición de *Cubagua* que está utilizando el crítico, la página 38. (N. del C.)

Enrique Bernardo Núñez pobló de fantasmas la soledad de Cubagua y de Leiziaga, que es como decir la suya propia. Utilizando un método realista puso a conversar a los vivos con los muertos, hizo reversible el tiempo y metió a la historia en una pesadilla circular. Veinticinco años más tarde, un novelista mejicano, Juan Rulfo, hará lo mismo consagrándose internacionalmente con su novela *Pedro Páramo*. Es muy posible que Rulfo no conociera *Cubagua*. Ya vimos que en Venezuela la conocieron muy pocos. Pero Cubagua y Comala son dos realidades insólitas de nuestra América, y Núñez y Rulfo, dos grandes escritores que supieron hallar la dimensión maravillosa (literaria y metafísica) de esa realidad.

De la novela a la historia. Viaje con retorno*

Domingo Miliani

Desde adolescente, Enrique Bernardo Núñez había sentido pasión por la Historia. La universal y la de nuestro país. Ya maduro, pensaba que nosotros debíamos comprenderla como lo hicieron los antiguos. De la historia nacional sabe que hay niveles contrapuestos. Uno romántico, magnifica a los hombres de la Independencia. Los mitologiza. Los convierte en héroes —recordemos que el héroe era un semidiós, hijo de un dios y un mortal—; el otro es el nivel subterráneo, la capa oscura, el subsuelo esencial.

Conocer el pasado será, además, un modo de sondear el devenir y el porvenir. La Historia con mayúscula, analizada por el pensador en plenitud, se le presenta como una forma de escamotear la vida con «verdades» que se inventan más allá del documento y de su interpretación. Como Unamuno o, quizá por las lecturas de Unamuno, desde temprano se identificó mejor con otra manera de comprender los hechos. Es la intrahistoria. La que va por debajo de las epopeyas, que petrifican el heroísmo, que sacralizan al hombre en la estatua, que descarnan al ser humano como agente de los hechos sociales.

Pocaterra había visto a su pueblo tirado, moribundo en una calle de su ciudad natal. Núñez quería conocerlo en las intimidades

* Extracto del prólogo a *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. XXVIII-XXXIV. Publicado inicialmente en *Revista Nacional de Cultura* 227, Caracas, octubre-noviembre-diciembre, 1978, pp. 44-66.

de la historicidad, hurgaba las entrañas de lo sustantivo cotidiano, analizaba la recurrencia cíclica de nuestros mestizajes culturales. Termina indagando en los orígenes donde se mezclan las conquistas superpuestas con que nos han hecho y a través de cuyas interpretaciones nos han inventado un complejo de minusvalía social y cultural. En la cumbre de su madurez intelectual expresa lo que fue una convicción y una constante de su visión histórica:

> Si la historia es como la vemos escribir en nuestros días será necesario persuadirnos de que es y ha sido siempre la obra de intereses de grupos, de partidos. Simulaciones, trucos, propagandas, razones aparentes o convencionales. Un cuento para niños a quienes no se les permite razonar por cuenta propia. Debajo de esa historia está la otra, la verdadera historia. Muy difícil penetrar en los arcanos, alcanzar sus fuentes ocultas, inaccesibles[1].

En esa tarea fue adquiriendo lucidez ejemplar la conciencia. Hurgar en el pasado era la forma de llegar a la dimensión recóndita de lo actual. La fusión que en América se produce entre la historia y el mito generó una hibridación muy peculiar: los conquistadores nos desfiguraron hasta la monstruosidad o la fantasía. Aprendimos el don de la hipérbole en la crónica de Indias y deformamos, a la vez, la historia de la Independencia para convertirla en cantar de gesta. La historia colonial fue la búsqueda o el ocultamiento de los mitos esenciales donde se expresaron el indio o el negro. La historia de la Independencia fue la mitificación de la verdad, convertida en sabiduría de iniciados, ritual y culto que no admitían las interpretaciones de fondo, salvo pecado de heretismo contra una virtud cívica que nos enseñaban a memorizar desde la escuela, igual que el catecismo religioso, o en simultaneidad con él.

Ahora bien la Conquista y la Independencia, la historia, fue para Núñez materia de reinterpretaciones y recreaciones desde la perspectiva de abajo, del pueblo y no de los dominadores del pueblo. En los orígenes, en el tiempo primordial del mito indígena, halló el

1 Enrique Bernardo Núñez, «La historia», en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 73.

comienzo de nosotros antes de la historia. Dicotomía de dos mitologías la de los conquistadores españoles de ayer, los libertadores; los conquistadores españoles de ayer, los yanquis de hoy; los libertadores de ayer y los que se van formando e inmolando hoy.

Ambos sistemas, la «mitología de la dominación» y la «mitología de la liberación» constituyen las redundancias históricas de nuestra realidad. Fundir y poner a convivir en una sola escritura esas dimensiones, rotas las cronologías inflexibles de la historia heroica y de la novela naturalista del siglo XIX, fue el propósito y el gran aporte de Enrique Bernardo Núñez a la narrativa hispanoamericana de este siglo. El descubrimiento y la utilización ficcional de estas dimensiones son constantes de su universo narrativo. Al menos en *Cubagua* y *La galera de Tiberio*. Cambian los temas, las argumentaciones, pero responden a un mismo sistema de construcción novelística. En un ensayo resume esta concepción:

> Por la tierra de Venezuela pasan los caballeros de El Dorado y más tarde los que van en busca de la Libertad. Son dos grandes objetivos llamados por algunos mitos o espejismos. Dos rutas que se entrecruzan y pueden hallarse bajo las capas de la historia nuestra [...]. La lucha entre el oro y el hombre. Entre el oro y la voluntad o el espíritu. De estos dos objetivos sale el orden de los Conquistadores y el orden de los Libertadores, en los que realmente puede dividirse la historia de Venezuela. La ruta del Dorado nos pone en comunicación con el hombre primitivo. En su horizonte destella un mundo poético de inmenso valor humano[2].

En la novela reconstruirá y fundirá esos planos. El de ayer, marcado por objetos míticos y por codicias de conquista materializadas en perlas —Cubagua— o en oro —El Dorado—. Dos monedas de explotación colonial y de masacre. El de hoy, significado en petróleo y hierro. Si se lee *Cubagua* con atención, se verá como junto a Stakelun y Leiziaga, el extranjero que invade y el ingeniero graduado en Harvard que explora y ambiciona, hay

2 «El Dorado y la libertad», extracto del Discurso de Incorporación a la Academia Nacional de la Historia, 1948, en *Bajo el samán*, ob. cit., pp. 20-21.

correspondencia que se actualiza en el texto mismo de la obra. Estos buscan perlas y saben que hay petróleo en Cubagua[3]. La referencia a las torres y las máquinas es continua. Fundido con ese plano coexiste otro: el de los aventureros que sentaron las bases en aquella isla antes de ser hundida por el maremoto; el conde Lampugnano logra «concesiones» del emperador para tecnificar la explotación de perlas con una máquina de arrastre y termina fabricando cápsulas de veneno para liquidar a Diego de Ordaz, hechos históricos[4]. El negrero esclavista Pedro Cálice es cazador de indios, pero se desdobla en personificación del mito de Amalivaca, el dios viajero[5]. El cura Fray Dionisio es condenado por herejía. Allí

3 Históricamente, Gómez había otorgado concesiones para explorar y explotar petróleo, desde 1909. En los territorios incluidos se halla el estado Nueva Esparta, al que pertenece la isla de Cubagua.

4 Se trata de Luis de Lampugnano o Lampognano, conocido también como Lampiñán. Según Girolamo Benzoni, *Historia del Nuevo Mundo* (Caracas, Ediciones de la Academia Nacional de la Historia, vol. 86, 1967), era un milanés descendiente del Lampugnano que asesinó a Galeazzo María Sforza. Marisa Vannini de Gerulewicz señala 1528 como fecha de la llegada de Lampugnano a Cubagua. Y agrega que en 1535 todavía estaba radicado allí, como boticario, luego del fracaso de su rastra perlífera por el hostigamiento y las intrigas de los españoles, quienes protestaron ante el rey de España (M.V. de G., *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*, Caracas, Ediciones de la OCI, 1966, pp. 326-327). Fray Pedro de Aguado refiere que: «(…) estando Pedro Ortiz de Matienzo en la isla Cubagua, llegó allí un genovés, boticario, que traía cierto artificio para sacar perlas y, por causas que al Pedro Ortiz le movieron, también lo desbarató y prendió como a Ordaz (Diego de Ordaz), y lo dejó residir allí». (*Recopilación historial de Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Academia de la Historia, vol. 62., t. I, pp. 438-439). La fuente de donde toma Enrique Bernardo Núñez su personaje fue Aguado (Ver nota 14 *infra*). En el inventario de su biblioteca particular aparece registrada una edición de fray Pedro de Aguado, *Historia de Venezuela*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1918-1919, 2 vols.

5 Pedro Cálice fue un cazador y esclavizador de indios. Actuó en la costa Maracapana y no en Cubagua. Benzoni lo pintó seguido de cuatro mil esclavos aherrojados. Amalivaca es el dios cosmogónico de los indios orinoquenses. Con motivo de un mural de César Rengifo sobre este personaje, Núñez escribió una crónica «El gran viajero Amalivaca», (en Revista *Crónica de Caracas* VI (28), Caracas, Consejo Municipal del Departamento

están igualmente los mitos lunares de Selene o los de la virginidad venerada en una Diana clásica que se trasmuta en virgen prostituida en las universidades yanquis: Nila Cálice[6], expresión de la mitología indígena orinoquense, actualizada en los nuevos mitos de la mujer cultivada en los estudios que ha realizado en la metrópoli de hoy[7]. Mitologías griegas y maquiritare vienen a ser realizaciones simbólicas de un mismo mitema. Un mismo personaje funde varias categorías mito-históricas como síntesis narrativa. Y es extraordinario que tales procedimientos, característicos de la más reciente novelística latinoamericana, hubieran sido intentados por Núñez en su novela de 1931: *Cubagua*.

Federal, abril-junio, 1956, pp. 143-144). Es muy útil para clarificar la visión de que este personaje se proyecta en la novela en fusión con Pedro Cálice, para luego adquirir fisonomía mítica propia en el cap. V, como hermano de Vocchi; en la crónica citada, dice Núñez: «Allí se encuentra Amalivaca, poderoso personaje cuyo recuerdo guardaban los pueblos del Orinoco. Sabían que le eran deudores de grandes beneficios. Amalivaca les dejó una interpretación del Universo. Les enseñó el origen del mundo, hecho de barro como una vasija. […] También les enseñó el origen del hombre salido de los frutos de la palmera que una pareja arrojaba por encima del hombro. […] Como es sabido, Amalivaca tenía un hermano llamado Vocchi que le ayudaba en sus grandes trabajos […]. Amalivaca se ausentó luego, una vez concluidos sus grandes trabajos, regresó a «la otra orilla» y como otros hombres o héroes de su estirpe prometió volver algún día. No sabemos si hay signos precursores de su vuelta. Los del Orinoco lo esperaban siempre. Cuando los blancos llegaron creían que podían darles noticias de su padre Amalivaca. Sabemos todo esto por Humboldt, quien lo tomó del abate Felipe Salvador Gilli o Gili. *Sagio di Storia americana*, que aún no hemos podido leer en Venezuela». Con estos datos se aclara incluso, la fuente histórica de donde Núñez tomó la raíz mítica del personaje.

6 Resulta del todo sorprendente esta aseveración de «virgen prostituida» referida a Nila, quien, en efecto, estudia en Princeton. (N. del C.)

7 Se podría continuar realizando un censo de historicidad de los personajes, si no fuera ocioso y extenso. Baste destacar solamente, por último, que el nombre indígena de Nila Cálice es Erocomay. El mismo de una cacica Orocomay, cuyo reino estaba en la costa de Maracapana, según refiere Aguado, ob. cit., p. 547.

De la historia al mito y otra vez a la novela

La crítica literaria moderna habla de que la novela contemporánea tiende a la degradación del héroe mítico. Antes afirmamos que el héroe se entendía como un semidiós: hijo de dios y mortal, invulnerable en el talón o en la moralidad y exaltado en la virtud, sin defectos, atributos inventados por la Historia grande. Desacralizado el héroe se vuelve personaje. El personaje se cotidianiza y se vuelve persona. La persona, reinventada por el novelista, vuelve a ser mitificada. Este es el juego cultural del hombre en su continua obsesión por reinventar su propia imagen. Lo que corresponde en virtudes y poderes mágicos al héroe clásico ha terminado envileciéndose por la explotación industrial que de ellos hace la sociedad tecnológica imperialista, bajo las formas de Superman, Batman, el Hombre Espacial, instrumentos orientados a la degradación mental del hombre contemporáneo común, del «bravo pueblo».

Caso distinto es la utilización literaria de la construcción mítica, para restituirle su valor poemático. Enrique Bernardo Núñez tuvo conciencia de ambos procedimientos. Sobre la mitologización del héroe degradado en la sociedad contemporánea, escribe:

> La categoría de héroe implica a veces un montón de literatura barata, insincera, fabricada para el público, «para las masas». Entre todas las formas de hipocresía, la de la letra impresa es la más repugnante. Se manipulan palabras, frases en boga, con mayor o menor artificio, sin la intención de ponerlas en práctica, o se procede de modo contrario. Se mofan de sus propias palabras. La verdad, como el heroísmo, es sencilla, sin frases. Lo mismo puede decirse de la poesía. Poesía convencional, hinchada en la mala prosa, no llega nunca al corazón. No llega, como no llega el heroísmo con frases[8].

Si el héroe de las tiras cómicas de nuestro tiempo es esquema mítico despojado de poesía o, para hacer un juego de palabras, es

8 Enrique Bernardo Núñez, «La verdad», de «Mis cuadernos de notas, 1950», en *Bajo el samán*, ob. cit., pp. 97-98.

carne desalmada puesta al servicio de la mediocridad y de la subliteratura de consumo, la creación mítica de Enrique Bernardo Núñez en *Cubagua* es una construcción inversa: en lugar de carne desalmada, «Alma nacional» entendida como manera de ser, descarnada de falsas coberturas. Es búsqueda de la sencillez original y de su carga poemática. Ahí el secreto del lirismo en su escritura[9]. No es distorsión de la historia con sentido clasista dominante, sino intrahistoria, revelación poética de las verdades escamoteadas por la historia grande, verdad subyacente, convertida: vertida con arte.

El periodista desde la adolescencia desembocó en la novela por convicción artística para renovar el lenguaje narrativo. Eludió el paisajismo pintoresco. Prefirió la esencia de los seres cotidianos, cuyas conductas exprimió hasta encontrarles el misterio oculto

9 En otro libro de ensayos, inserta un ensayo publicado como artículo de prensa desde 1935. En él expone su concepción del mito como expresión de lo popular, cuyo lirismo debe enaltecerse: «[…] El indio, que solo poseía su arco y sus flechas, encontró imágenes, símbolos, tan vitales como los que resplandecen con las formas más puras en el altar de otras civilizaciones. Reconocemos en seguida la semejanza que aproxima y enlaza en sus orígenes el pensamiento humano, como si en todas esas teogonías se hallaran ideas comunes que recordasen los restos esparcidos de un gran templo. Ahora, mientras que de aquella línea obscura ha comenzado a brotar confusamente un canto al sol; ideas, palabras-poemas para designar la lluvia y el arcoíris; mientras empieza a ver en sus danzas un medio de expresar el sentido oculto de sus alegorías, sobreviene un cambio que hace humedecer aquel balbuceo. Otra raza, dueña de una civilización y de una cultura llega a tomar posesión de la tierra. Los recién llegados nada querían saber de estas primeras nociones o destellos de un espíritu, ni mucho menos interesarse por símbolos bárbaros. Si continuásemos en nuestro propósito veríamos en esas pampas, a la luz de la luna el encuentro de esas dos almas poseídas de un deseo simultáneo de rechazarse y enlazarse a la vez. Es una lucha en cuyos episodios advertimos desde el primer momento —aun en las crueldades y codicias que las oscurecen— su significado amoroso y heroico. Helas al fin unidas y en lucha consigo mismas. Los antiguos poemas adquieren un sentido nuevo y un sentido nuevo adquiere también el conocimiento de la tierra. La palabra que no llegó a expresarse quiere abrirse paso y se mezcla en su ascensión a otros factores recargados a su vez de elementos líricos». Enrique Bernardo Núñez, «La revelación maravillosa», en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, Caracas, Ávila Gráfica, 1949, pp. 6-7.

detrás de lo habitual. Es el mismo procedimiento que hoy se ha generalizado bajo la designación de realismo mágico.

Hijo legítimo nacido de lo maravilloso primitivo, revalorizado por el arte de vanguardia, reinterpretado por las ciencias psicológicas, distorsionando por el irracionalismo prefascista, reivindicado por la crítica como estructura del relato, el mito es el absurdo remoto del cuento y de la novela. Por lo demás, la novela mítica es historia descronologizada para imprimir permanencia a los hechos más allá del tiempo en que se produjeron. Historia y novela son dos versiones distintas de una misma realidad. Dos escrituras que extraen su homogeneidad de una misma sustancia anterior a la historia grande, cuya función no era idéntica a la de esta, sino la de conservar en la memoria colectiva los hechos sociales a través del relato de los abuelos que lo repetían para iniciar a los nietos de la tribu. Es así como el mito resulta historia recubierta —o encubierta— de misterio primordial y termina sacralizada cuando el hombre siente miedo ante lo que la ciencia, precaria todavía no ha revelado. Es cuando la religión ritualiza los mitos, los vuelve mitología, bajo otra forma, con otro nombre; y la historia de las clases dominantes utiliza el ritual para transferirlo a los héroes y hacerlos piedra muerta en lugar de ejemplo vivo para la acción.

Como expresión de la sociedad de abajo, de la sometida, en Hispanoamérica el mito se inscribe en lo mejor de la imaginación popular[10]. Esta digresión anterior es para observar cómo Enrique

---

10 Esta reivindicación de la autenticidad popular del mito, más allá de las distorsiones de los «mitólogos» europeos es, según la hispanista Vera Kuteischikova, uno de los rasgos tipificadores de la nueva novela hispanoamericana: «La asimilación crítica de la experiencia de la escuela mitológica europea constituyó un factor necesario en la formación de la nueva novela latinoamericana. Pero se trataba precisamente de una asimilación crítica aumentada y corregida por la propia experiencia de los escritores que hablaban en nombre de esos mismos pueblos que los representantes del mundo civilizado veían como objeto de investigación. Para el novelista europeo el pensamiento mitológico seguía siendo arcaísmo o exotismo; recurría al mito desde las posiciones de la conciencia moderna, ahondando en sus fundamentos primarios. Para el novelista latinoamericano este pensamiento era tan vivo como el civilizado, y no menos actual, lo que exigía no simplemente "la apelación al mito", sino el acoplamiento de dos tipos

Bernardo Núñez concibe historia y novela como dos métodos válidos para interpretar y escribir una realidad común.

> Las masas de los lectores se interesan más por personajes sacados de la historia que por los de ficción, así hayan salido también de la vida real, que no de otra parte puede sacarlos el novelista. Atraen más las vidas extraordinarias que a veces llevan consigo el destino de un pueblo, los diarios íntimos, memorias, crónicas.
>
> […] Habría que ver asimismo hasta donde historia y novela se confunden, hasta dónde la novela arrastra consigo material histórico. Fuentes que pueden servir a la historia es la obra de grandes novelistas de todos los tiempos. De igual modo, en ninguna parte como en la historia se halla aquello que apasiona en las novelas, y en más vasta escala. Personajes y acontecimientos movidos por las fuerzas misteriosas que incesantemente operan en la vida de los pueblos. Hasta la magia y el color de las épocas pretéritas[11].

Las novelas de Enrique Bernardo Núñez, especialmente *Cubagua*, se nutren de ese misterio. Del acontecimiento histórico cuya selección y combinación no deja de ser tan subjetiva como la ficción narrativa. Los cronistas e historiadores coloniales —ya lo hemos apuntado— leídos con pasión acuciosa, Fray Pedro de Aguado, Benzoni, Gilli, proporcionaron al autor de *Cubagua* nombres de personajes, leyendas de aventureros, hipérboles y fabulaciones de españoles asombrados ante la nueva geografía, ante «lo real maravilloso» del Continente nuevo. Esa la historicidad de los personajes[12].

Si la historia es la puesta en un tiempo y un espacio concretos de unos acontecimientos y unos personajes que los vivieron,

---

de conciencia contrapuestos, aunque equivalentes desde el punto de vista estético». «La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística», en *América Latina* 4, Moscú, Academia de Ciencias de la URSS, Instituto de América Latina, 1975, pp. 200-222. La cita en p. 216.

11 «Historiadores y novelistas», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1957, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., pp. 103-104.

12 *Cf.* Notas 4, 5, 7.

y si los historiadores magnifican por simpatía o degradan por conducta adversa a los personajes históricos, el mito puede comprenderse como una destemporalización de un acontecimiento real ideologizado en los misterios iniciáticos que andan perdidos en la memoria del hombre, en los orígenes buscados incesantemente. Núñez concibió la novela como historia atemporalizada capaz de recoger hechos y personajes que, por su insignificancia, no habían sido recogidos por la historia grande. El anónimo soldadito moribundo que Pocaterra vio en la puerta de su casa valenciana, tampoco habría existido de no haber sido registrado por el narrador, heredero moderno del viejo contador de mitos. La historia grande no lo iba a recoger: no era un héroe.

Mito e historia son, pues, dos niveles de narración que se funden para generar una tercera realidad ficcional, no por eso menos auténtica ni menos histórica. El novelista entendió hacia dónde había que mover los ojos para hallar la raíz de nuestra americaneidad y actualizarla en un rescate a partir de viejos infolios que la veían y adulteraban desde una perspectiva colonial. Núñez no deformó la imagen para occidentalizarla y volverla tiempo irreal de historia grande, poblada de falacia. Asombra constatar como, por vías distintas, y por supuesto en lenguaje diferente, su cosmovisión de la realidad americana se emparenta con las reiteradas afirmaciones y proposiciones actuales de Alejo Carpentier, explorador de «lo real maravilloso».

Para Enrique Bernardo Núñez:

> El verdadero hombre americano es el hombre desnudo de la selva, para quien el tiempo no ha pasado. Durante siglos el hombre de Europa ha tratado de convertir al hombre americano en un europeo. En hacerlo pensar y vivir como él. A veces cree logrado su objetivo cuando hace que el indio se vista como un europeo, y envían su foto a los diarios. América es una contradicción entre su realidad y sus aspiraciones a disponer de un hombre nuevo[13].

13 Enrique Bernardo Núñez, «Nombre y destino», de «Anotaciones de lector», *El Nacional*, Caracas, 3 de noviembre de 1957, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 45.

Al remontarse en busca de esa imagen primigenia y adelantarse a las modernas actitudes de rechazo contra el llamado «eurocentrismo» de nuestra imagen histórica, Enrique Bernardo Núñez, se despojó tanto de los esquemas fatalistas sobre el hombre mestizo, muy bien vendidos por los positivistas que justificaron las dictaduras de Gómez y de Porfirio Díaz. Y también se alejó de los estereotipos de una novela reformista que inventaba historias de redenciones sociales —como acusa Carpentier— sobre la construcción de héroes civilizadores mesiánicos enfrentados a una barbarie de la autenticidad americana. Por su doble distanciamiento merece que lo consideremos como un adelantado de las nuevas estéticas narrativas hispanoamericanas. Las analogías con Carpentier no son fortuitas en ese aspecto. El gran novelista cubano, en 1930, desde París, intentaba abordar los contextos míticos de las culturas africanas de Cuba, dentro de un diseño narrativo de protesta social: *Ecué-Yamba-O*. Era la misma época en la cual Enrique Bernardo Núñez, justamente en La Habana[14], iniciaba la redacción de *Cubagua*.

> También *Cubagua* fue un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas escritas hasta entonces, o no hubiese pesados monólogos de sociología barata, o discursos de reformistas, el gran reformista, especie de arquetipo que mira con desdén al común de los mortales. Aunque los reformistas son personas inevitables en la vida nacional, ahora mismo como hace cien años, los diarios aparecen llenos de artículos reformistas, o de gente reformista. Todos hemos sido alguna vez reformistas. En unos apuntes inéditos sobre novela venezolana dedico algunos párrafos al personaje o autor reformista. En *La galera de Tiberio* hay personajes reformistas. Deseaba asimismo darle una sacudida a mi prosa privada de aire y de sentido vital. Me interné de nuevo

14 Del estudio genético de los materiales pre-textuales de la novela se desprende que Núñez comenzó a escribir la novela en Bogotá, en 1928. (N. del C.)

> en la tierra adentro. El falucho de *Cubagua* quedó muy distante, a la orilla del mar verde. Si quisiera regresar, tal vez no lo hallaría. Desearía escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida[15].

No vamos a entrar en elucubraciones sobre si Cubagua hubiera podido ser mejor o peor de como es. Es excelente. El texto está aquí, incitando a la lectura o al descubrimiento por parte de nuevos lectores. Ahí está su hermetismo poético. Exige a quien lo lea un acercamiento a las fuentes de la historia de nuestros orígenes indígenas o de la primera colonización, en convivencia con el segundo proceso colonizador material y mental que llegó bajo la cobertura del progreso petrolero. Tal vez la ruptura de los cánones narrativos vigentes para el momento de su aparición restó a *Cubagua* el éxito de público, entonces deslumbrado con los triunfos alcanzados por otras dos grandes novelas venezolanas ante la crítica y la promoción editorial de España: *Doña Bárbara* (1929) y *Las lanzas coloradas* (1931).

Ni siquiera el propio autor llegó a creer que su obra era una excelente novela. O quizá, hombre desconcertante en su ironía, supo lo que estaba aportando y por ello, en el mismo tono con que alude a la novela reformista venezolana, expone su juicio autocrítico. En todo caso, vale la pena transcribirlo también y advertir el interés que tendría compulsarlo con las ideas de Carpentier, sobre todo las que forman su ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana»[16]. El juicio de Núñez es este:

> Estoy lejos de creer que *Cubagua* es una novela propiamente dicha, aunque este género admite hoy las formas más diversas. Mucho menos creo que pueda ser considerada una novela de Margarita. Para serlo me faltó contacto con los trabajadores del mar —no fui

---

15 Enrique Bernardo Núñez, «Algo sobre *Cubagua*», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 107.

16 Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana» en *Tientos y diferencias*, 1964.

> con ellos a capear tempestades, no vi nunca una pesca de perlas— y esta es una de las fallas de *Cubagua*. La fúnebre islilla cubierta de nácar era un tema olvidado. Al encuentro salían imágenes que era necesario atajar, o agarrar por los cabellos. Hacía, por aquellos días el *Heraldo de Margarita*, periódico fundado bajo la administración de Manuel Díaz Rodríguez, entonces presidente de Nueva Esparta, del cual circularon pocos números. Una capilla de la iglesia franciscana me servía de oficina. Un aire caliente y mohoso se respiraba en esta capilla. La prensa donde se tiraba el periódico estaba en el presbiterio del altar mayor. En la capilla había un altar roto, de ladrillo, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo, contra la pared, una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de Fray Pedro de Aguado, hallada por azar entre los pocos libros del colegio de La Asunción, en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y este fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad[17].

Ficción y realidad, historia y mito, crónica y fantasía. En *Cubagua* estaba, pues, vigente, un nuevo método de narrar, de mirar y expresar la realidad con arte y mensaje, pero sin moraleja ni reformismo. La libreta del narrador naturalista quedaba rota, con ese aire sorpresivo mágico. La linealidad cronológica se ha disuelto. Los personajes que vivieron épocas históricas distanciadas se aproximan y amalgaman en el tiempo de la novela. Otras veces, varias épocas convergen en un solo personaje. Diego de Ordaz, el conquistador, es hecho prisionero y reexpedido a España. En el viaje de retorno es envenenado por las pócimas de Lampugnano y su cadáver es lanzado al mar; junto a él, Diego Ordaz, negociante licorero de Margarita en 1925. Nila Cálice, Diana indígena, estudia en Harvard[18]; es codiciada como hembra por un contrabandista

17 *Ibid*., p. 106.
18 Esto es una confusión del crítico, pues Nila estudió en Princeton, mientras que Leiziaga, en Harvard. (N. del C.)

de perlas y el ingeniero de minas «pitiyanquizado». La aventura perlífera del siglo XVI y la petrolera de los años veinte se homologan como signos, distantes en el tiempo cronológico, análogos y coexistentes en el relato, como interpretantes de una misma situación: el colonialismo.

Para una lectura crítica de *Cubagua**

Ángel Vilanova

I

El tardío y aún no muy amplio reconocimiento de la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez no es, lamentablemente, un fenómeno inédito ni infrecuente en la historia de la literatura en general, ni en la de América Latina, en particular. A lo largo del tiempo, en diversas latitudes, muchos autores han padecido omisiones, olvidos, reconocimientos parciales, y con ellos podría confeccionarse una poblada nómina. En el caso del autor de *Cubagua*, *La galera de Tiberio* y otras narraciones, no es difícil comprobar lo que afirmo: por lo común, las historias de la literatura latinoamericana[1] apenas lo nombran, señalando a lo sumo los años de nacimiento, muerte y los títulos de algunas de sus obras. Este desconocimiento, grave sin duda, no es comparativamente menor en los estudios realizados en Venezuela[2], y a su consideración debe sumarse la de la muy limitada difusión de sus textos, así como la de la inexistencia de análisis más o menos pormenorizados centrados especialmente, por lo que aquí interesa, en la estimación de la producción narrativa de Enrique Bernardo Núñez, sin que en

---

* Publicado en *Escritura* XVIII (16), Caracas, julio-diciembre, 1983, pp. 233-250.

1 *Cf.* las de Anderson Imbert, Jean Franco, etc.

2 *Cf.* Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana*.

esta opinión importe olvidar la positiva contribución de trabajos críticos como el casi pionero Osvaldo Larrazábal, o los más recientes y específicos de Orlando Araujo y Domingo Miliani[3], aparecidos todos, llamativamente, después de la muerte del escritor.

¿A qué causas debe atribuirse esta situación sucintamente descrita? Sin pretender exhaustividad alguna, creo que en la búsqueda de respuestas a tal interrogante habrá que tener en cuenta, en primer lugar, la limitada difusión de la obra de Enrique Bernardo Núñez (comprobable todavía hoy), subrayada por él mismo, incluso. *Cubagua*, escribió, «debió publicarse en 1930 en la editorial Le Livre Libre [en París], *una edición de la cual apenas circularon sesenta ejemplares en Venezuela. Es posible que el resto de la edición fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana*»[4]. A esta casi amarga observación debe también agregarse, creo, la no muy decidida defensa que el propio Enrique Bernardo Núñez hizo de su novela, a la que parecía considerar, según apunta Jesús Sanoja Hernández, un «relato con elementos de ficción y realidad y nada más, *sin estimar en demasía esa revolución de tiempos y soledades, de vigilias y sueños, nacida* como una galaxia de la memoria…»[5].

¿Explicarían estas comprobaciones la inexistencia de trabajos críticos coetáneos o poco posteriores en el tiempo a la publicación de *Cubagua*? En todo caso, una respuesta afirmativa solo sería posible si ella se completa reparando en la causa a mi juicio sustancial del vacío apuntado en torno de la novela: me refiero al carácter profundamente innovador de *Cubagua* tanto por lo que respecta

---

3 Osvaldo Larrazábal, *Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la UCV, 1969. Domingo Miliani, «Enrique Bernardo Núñez», en *Revista Nacional de Cultura* 227, Caracas, octubre, noviembre y diciembre, 1978, pp. 44-66. Este artículo fue incluido más tarde como prólogo a la edición cubana de *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978. Orlando Araujo, *La obra literaria en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

4 «Algo sobre *Cubagua*», *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Ministerio de Educación, Caracas, 1963, p. 105. Los subrayados son todos de Ángel Vilanova.

5 «Enrique Bernardo Núñez», en *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, 29 de septiembre de 1974.

a la noción de género predominante entonces no solo en América Latina, como por lo que se refiere por supuesto, a su práctica. La novela de Enrique Bernardo Núñez superaba ampliamente lo que hoy se denomina «horizonte de la expectativa», no solo del lector contemporáneo, sino también el de los novelistas latinoamericanos y el de los críticos en general, lo que me parece hasta el propio autor experimentó si nos atenemos al comentario de Sanoja Hernández ya citado. Piénsese, además, en que entre los *loci communi* de la crítica literaria latinoamericana sobresale el de la repetida afirmación que la novela contemporánea de América Latina se funda en el trípode constituido por *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra* y *La Vorágine*, y podrá comprenderse el problema que implicaba *Cubagua* con sus notables diferencias de concepción y realización, en otras palabras, con ese «nuevo método de narrar, de mirar y expresar la realidad con arte y mensaje, [...] sin moraleja ni reformismo», que representaba la novela, según sostiene con acierto Domingo Miliani[6].

¿Cómo se gesta en Enrique Bernardo Núñez esa nueva forma de narrar, la cual supone necesariamente una manera diferente de escudriñar la realidad para luego revelarla en esa nueva práctica novelística? El centro nuclear en el cual es posible cifrar la génesis de la nueva forma de «mirar y narrar», creo, es el de la noción de *historia*, nacional y continental, preocupación casi obsesiva en Enrique Bernardo Núñez, insistentemente presente en artículos, ensayos y narraciones. Para él la verdadera historia de un pueblo no podía ser la

> (...) historia enteca o amañada, o cubierta de afeites; esas amaneradas exposiciones que suelen llamarse historia. Historia escrita al detal, verdadero baratillo de la historia, sino *esa que brota con la sangre misma de las entrañas de un pueblo. Y esta causa de Venezuela es la misma de América*[7].

6 Domingo Miliani, Prólogo, en ob. cit., p. XXIV.

7 Enrique Bernardo Núñez, «La historia de Venezuela», en *Crónica de Caracas* 62, Caracas, octubre de 1964, p. 307.

Cinco años[8] antes refiriéndose a la novela como género, Núñez había escrito:

> La novela en nuestro país necesita una renovación. En otros términos, necesitamos nuevos novelistas que nos ofrezcan temas distintos de la vida venezolana. La novela, como todo, está metida en un callejón sin salida. Hay que devolverle su libertad. [...] Es indudable —concluía— que *la época tan rica de aspectos, de significado, de caracteres, espera su novelista que es como decir su historiador*[9].

Esa preocupación reiterada prácticamente a lo largo de toda su vida, es la base de sustentación de su obra, que quiere ser el resultado del ejercicio de la función del escritor, tal como lo propone explícitamente cuando, refiriéndose con marcada ironía a los escritores «malogrados», declara que:

> La verdadera tragedia del escritor está en no dejar la obra que pueda ser testimonio del cumplimiento de este deber de escritor [servir al país]. Todo el deseo, la aspiración del escritor, toda su vida, ha de ir hacia su obra. [...] *El escritor le debe al país su vida...*[10].

Rescatar la *verdadera historia* de un pueblo es, entonces, la primera y esencial preocupación de un escritor, según Núñez porque «un Pueblo sin anales, sin memoria del pasado, sufre ya una especie de muerte»[11]. Para tal empresa el escritor debe revelar la verdad; para eso le fue dada la palabra, «para revelar la verdad», como dice

8 No obstante Vilanova utilizó la versión de «La historia de Venezuela» publicada inmediatamente después de la muerte de Núñez, documentada en la cita anterior, corresponde a su Discurso de Incorporación a la Academia de la Historia de 1948. Solo así se entiende la afirmación inmediata posterior de «cinco años antes», con referencia al texto siguiente, de 1943. (N. del C.)

9 «La novela», *El Universal*, Caracas, 20 de marzo de 1943, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., pp. 94-95.

10 «Los malogrados», *El Universal*, Caracas, 27 de mayo de 1952, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 81.

11 «La historia de Venezuela», en ob. cit., p. 306.

Guillermo Sucre, deber a tal punto asumido por Núñez que «palabra y verdad se hicieron tan sinónimas en él que ya no entendía una sin la otra»[12]. Pero la verdad no es concebida como el pensamiento y la literatura corrientes en la época lo hace: no se trata de ordenar hechos mensurados, sopesados «reales», sino, para decirlo con palabras de Onetti, del descubrimiento del «alma de los hechos», de lo que está detrás o por debajo de ellos y queda fuera de la observación del historiador: «*Debajo de esa historia está la otra, la verdadera historia*. Muy difícil de penetrar en sus arcanos, alcanzar sus fuentes ocultas inaccesibles…»[13], concepción claramente emparentada con la que Unamuno denominaba «intrahistoria» y Pierre Barberis, con mayor rigor, considera como «lo histórico no dominado». Pero, ¿cómo es posible llegar al conocimiento de esa verdad? Por la vía, para el escritor sobre todo, de la imaginación: «*La gran biografía que está por escribirse es la biografía imaginaria de un pueblo creador*»[14]. El carácter renovador de la narrativa de Núñez, creo, se funda en esta concepción, compartida, por lo demás, por Juan Vicente González, José Rafael Pocaterra, Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, quienes, por vías diferenciadas, también coinciden en apreciar la riqueza de la historia nacional como tema novelístico, según observa Mariano Picón Salas, y circulan «en la frontera entre novela e historia»[15] hasta llegar (dentro, es cierto, de una tradición literaria latinoamericana) a anticipar lo que en nuestros días se erige como una especie de narrativa definitivamente lograda, la narrativa no ficcional, la narrativa testimonial. Pero en el caso de Núñez hay que destacar, además, un rasgo adicional que lo distingue: la mayor coherencia entre teoría y práctica, de la cual resulta la fusión perfecta entre sus ideas y la narración a la que ellas sirven como sustento.

12 «Un escritor más allá de la letra» en *Zona Franca* 4, Caracas, 2.ª quincena de octubre de 1964, p. 16. [Incluido en este volumen].

13 «La historia», 1963, en *Bajo el Samán*, ob. cit., p. 73. *Cf.* además, Pierre Barberis, Roland Barthes, *et al.*, *Escribir... ¿por qué? ¿para quién?*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 51-55.

14 «La historia de Venezuela», en *Crónica de Caracas*, ob. cit., p. 313.

15 Mariano Picón Salas, *Literatura venezolana*, México D. F., Diana, 1952. pp. 171-172.

II

En *Cubagua*, esa concepción toma cuerpo en la búsqueda que tanto el «héroe» como otros personajes emprenden para descubrir «el secreto de la tierra». Pero ese cuerpo cobrará vida no a través de los procedimientos de la novela realista tradicional, sino por medio de nuevas técnicas narrativas que apelan a la ficción y a la realidad, a la historia y al mito, a la crónica y a la fantasía: «En *Cubagua* —escribe Miliani— estaba, pues, vigente, un nuevo método de narrar, de mirar y expresar la realidad con arte y mensaje, pero sin moraleja ni reformismo. La libreta del narrador naturalista quedaba rota, con ese aire sorpresivo y mágico»[16].

Dejando ahora de lado la caracterización de «surrealista» que el nuevo modo narrativo puesto en práctica por Enrique Bernardo Núñez mereció para algún crítico, es indudable que la técnica narrativa en *Cubagua* resulta a todas luces radical y tempranamente transformadora, tanto desde el punto de vista temático como desde el estilístico (entendiendo este término en un sentido amplio). ¿Cómo llega Núñez a la adquisición y ejercicio de este novísimo modo de narrar, aceptado como «normal» solo en tiempos relativamente recientes? Me parece que la respuesta podría hallarse a partir de la concepción de la historia ya mencionada, y de su importancia, para cuyo auténtico conocimiento se requería un casi prodigioso esfuerzo imaginativo que permitiera llegar a los tiempos originales, visto que solo así se haría posible el conocimiento de las verdades últimas, y por ello, «crear un país que tuviese definición propia». En ese afán constante desde Andrés Bello a Gallegos, que en Núñez es «pasión», por «descubrir la tierra»[17] tenía necesariamente que impulsarse más allá de la historia, hasta la leyenda y el mito, y fundirlos armoniosamente, como lo hizo en *Cubagua*, en una nueva dimensión narrativa, una nueva «realidad ficcional, no por eso menos auténtica ni menos histórica»[18]. Tal fusión implicaba, a su vez, una nueva concepción

16 Miliani, ob. cit., p. XXIV.
17 Sucre, ob. cit., p. 16.
18 Miliani, ob. cit., p. XXIX.

del tiempo, o del manejo del tiempo en la novela, un tiempo que no es linealmente cronológico porque hay un permanente juego entre el presente en que el narrador instala y desarrolla la acción que, mínima y todo, exige desenvolvimiento (aunque este sea circular) y dos momentos del pasado sobre todo, el pasado colonial y el tiempo primordial, no fluyente, es cierto, pero ubicado en los comienzos del devenir que lleva al relato a su culminación, con lo cual se cumple la paradoja de buscar (y alcanzar, a veces) una «meta que está adelante» tanto en el espacio como en el tiempo, regresando[19].

III

No puede sorprender, entonces, que la probable base estructural del relato sea en *Cubagua* la idea del «viaje», más precisamente, del «Viaje al Averno» del motivo clásico, tan añeja como la literatura misma y tan apropiada para salvar las limitaciones espacio-temporales y penetrar en ámbitos que están más allá de lo «real». Lo mismo que en otros casos, como los de Pedro Páramo o Adán Buenosayres, donde, sea a partir de una muerte «absoluta», sea desde una muerte relativa, representación en ambas novelas de un estado de crisis ante la realidad, en *Cubagua* el viaje hace posible una liberación transitoria de los límites existenciales y, a través de un «peregrinaje», el acceso a otro espacio y a otro tiempo, a un «centro tanto individual como colectivo»[20], en el que se halla el conocimiento que no se posee y se necesita: el «secreto de la tierra», en Cubagua.

La relación propuesta entre Cubagua y el motivo clásico del «Viaje al Averno» es, creo, una hipótesis plausible, y constituye una vía positiva para una lectura crítica productiva de la novela. Si es así, entonces, el análisis de *Cubagua* podría llevarse a cabo de acuerdo con la noción de transtextualidad formulada por Gérard Genette

19 *Cf.* Befumo Boschi, «La quiebra del espacio y del tiempo en la novela latinoamericana», en *Megafón*, Buenos Aires, 7 de junio de 1978, pp. 37-52.

20 *Ibid.*, pp. 37-38 y 51.

en *Palimpsestes*[21], según la cual la «naturaleza» de la literatura es estar constituida por una red de relaciones que ligan a los textos (architextualidad, metatextualidad, paratextualidad, intertextualidad, hipertextualidad), a cuya transformación a lo largo de los siglos debe su existencia, la cual, por último, sea transformación propiamente dicha o imitación, se hace posible por la implementación de un conjunto de operaciones (de las que me ocuparé más adelante). El último tipo de relación mencionado, la hipertextualidad, es el que he de retener aquí, por ser el más pertinente (los otros son también, pero en escala menor, aplicables). La hipertextualidad supone la relación existente entre un texto A mediante cuya transformación da origen a un texto B, el primero de los cuales sería hipotexto del segundo, hipertexto. Es, en términos generales, la relación comprobable, por ejemplo, entre la *Eneida*, de Virgilio, y la *Divina Comedia*, de Dante y, según la hipótesis planteada con respecto a *Cubagua*, la que ligaría la novela de Enrique Bernardo Núñez (hipertexto) con su probable hipotexto, el motivo clásico del «Viaje al Averno»[22].

Expuestas (un tanto esquemáticamente, es cierto) las líneas generales de carácter teórico y metodológico que seguiré, el primer paso a dar es reconocer la presencia efectiva de los elementos constituyentes del motivo «Viaje al Averno» en *Cubagua*, para luego estudiar la función que ese relato desempeña en la novela y mediante qué operaciones se efectúa su transformación.

Parece evidente que hubo un viaje previo, el que lleva a Leiziaga a Margarita, pero no es el que interesa, como tampoco interesó al narrador, que comienza el relato «convencionalmente», como señala Orlando Araujo, aun cuando la atmósfera entremezclada de «magia» (del color), de «fascinación» y de decadencia (de La Asunción, sobre todo) predispone de inmediato al lector de tal manera que la pronta incursión en el pasado colonial (referencia a «una

21 Gérard Genette, *Palimpsestes-La Littérature au Second Degré*, París, Seuil, 1982.

22 Sobre el concepto de «motivo» en literatura. *Cf.* Ángel Vilanova, *La tradición grecolatina y la literatura latinoamericana: el «Viaje al Averno» en la novela latinoamericana contemporánea*. Trabajo de ascenso inédito, Mérida, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, 1984.

crónica antigua, reproducida en el *Heraldo de Margarita*», sobre Lope de Aguirre) así como la casi inmediata aparición de fray Dionisio de la Soledad ya con su notoria aura de misterio («… se aseguraba haberlo sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada»; «un diente de caimán pendiente de su camándula»), generan una inmediata expectativa (sin olvidar, por supuesto, la incentivación del interés por la presentación de Nila Cálice, encarnación de «los rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma» (3-8)[23]. Presentación del espacio y de los personajes, caracterizados económica pero suficientemente nítidos en su valor representativo y entre los que, además de los ya citados, debe destacarse, sin duda, a Ramón Leiziaga, el «viajero», quien pese a su carácter «pitiyanquizado», así lo define Miliani, revela cierta especial condición que lo enfrenta con los «funcionarios», burócratas y profesionales diversos representados por el Dr. Almozas, caricatura positivista, y lo habilita a ser, precisamente, el «héroe» de la búsqueda (y simultáneamente portavoz del autor): «—… a mí me parece que Sur América quiere ser ante todo una señora muy vieja. Se ha puesto arrugas postizas y cabellos blancos. Acaso sea coquetería de joven; pero *mientras tanto es preferible la selva, el silencio virgen*» (10); «Tarde o temprano, el mundo viejo irá desapareciendo, borrándose en América. […] Entonces no quedaría el recuerdo más remoto del doctor Zaldarriaga ni del doctor Almozas» (16); «—La humanidad quiere volver a la vida primitiva. Siente necesidad de reposo y de un poco de silencio» (17), etc. Expresiones, ideas que revelan un estado de conciencia en crisis que, a pesar de sus desinteligencias con Cedeño (el «nativo» frente al «extranjero»), lo muestran apto para la «iniciación» en una extraña experiencia de la que al fin resultará «la revelación maravillosa en el hondo misterio de las costas y las serranías» (22). El *guía* (constituyente del motivo clásico) e «iniciador» será el fraile de «piernas descarnadas» que «parece más bien una de esas figuras carcomidas que se ven en las fachadas de los templos muy viejos» (20). La orden que recibe Leiziaga de ir a inspeccionar Cubagua es

23 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.

el «disparador» del viaje, a una isla, lo que impone la existencia de la *barrera acuática* (el mar) del motivo, es decir otro de sus constituyentes esenciales. Para realizar el viaje Stakelun recomienda a Cedeño (¿otro *guía*?); «Leiziaga se arrepentía de no haber seguido las indicaciones de Cedeño: salir por la mañana a fin de no pasar la noche en Cubagua» (24), quien junto con Cálice (*barquero*) y de alguna manera también Ortega y Ocampo (¿*argonautas*?), tripulantes de La Tirana que «maniobraban [la nave] con la solemnidad de un rito» (*id.*), al comienzo del capítulo II compartirán la función de *guías* en la búsqueda de «El secreto de la tierra», título, precisamente, de esa parte de la novela. Cubagua es descrita de inmediato con el acento puesto en sus rasgos casi ominosos: «isla decrépita de costas roídas y aplaceradas», bajo «un cielo desfalleciente», donde alguna vez hubo una ciudad de la que ahora solo quedan «escombros sumergidos». […] «Los pies [de Leiziaga y sus acompañantes] se hunden en el *río* de nácar», mientras por «el mar se aproxima un coro de voces, *ecos de las noches primitivas*» en tanto fray Dionisio de la Soledad, «más alto, más flaco, próximo a convertirse en un *montón de ceniza*» alude al «poco tiempo» (cuatrocientos años) que ha pasado desde el descubrimiento y conquista de ese «*valle de lágrimas*» en que los cardones, como cipreses, «forman un *laberinto* de columnas» y entre restos de antiguas construcciones de la Nueva Cádiz se ven los «huecos de las ventanas […] como *nichos vacíos*» (24-27).

Leiziaga protesta por esa insistencia en el pasado, pero sigue a fray Dionisio, cuya «*cabeza de penitente*» habla con voz que «parecía afónica, lejana, sin ser lo uno ni lo otro, como si viniese a través de una niebla» (31), para recalcar la tristeza imperante en la isla, que ni Cálice puede amar, que «solo la codicia pudo hacer soportable» (*id.*) (según se lee en el *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme*, de Francisco Depons), y resultará finalmente abandonada. Así llega el momento del relato en el que el segundo tramo del «Viaje» se concretará, después del juego de tiempos («La casa [actual] de Cálice era la misma de Pedro Barrionuevo, un hidalgo natural de Soria» (33). «Los indios trocaban sus nombres. Había el cacique don Diego, el Gil González […] Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio» (63), que se intensificará en Leiziaga tras apurar

otra copa del «Elíxir de Atabapo» y cuando fray Dionisio (que «se vuelve borroso en la penumbra», en tanto «sus ojos se hunden mientras hablan lentamente» hasta parecer «que ha muerto» [33]) le revela que el conde milanés Luis de [Lampugnano], aventurero llegado al lugar en tiempos de Carlos V, «tiene semejanza con cierto Leiziaga. *¿No andas como él* —pregunta— *en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra*» (34). Aquí se producirá de manera más notable lo que generalmente la crítica ha señalado como un dislocamiento temporal, una ruptura de la linealidad lógico-temporal, cuando, en verdad parece más bien una apertura hacia una dimensión espacio-temporal más allá de la realidad tangible, concluida la cual (extraña excursión-incursión de la ensoñación) se constatará que el tiempo cronológico ha seguido su curso «normal», lo que puede comprobarse por ese nítido juego de indicios: del reloj de Leiziaga que «marcaba las ocho» cuando el mundo «real» empieza a parecerle «infinitamente distante» (*id.*) y la información del narrador en el capítulo VII: «Todo esto ocurría el día anterior, en la ausencia de Leiziaga» (80).

Esta segunda etapa del «Viaje» surge sin transición ni comentario previo alguno del narrador como asunto del capítulo III, «Nueva Cádiz», en donde aparece la «proyección» de Leiziaga hacia el pasado, [Lampugnano] «Él tenía la misma estatura; pero la barba rubia, los ojos azules» (35) [...] «Vendía [Lampugnano] el mismo óleo que ahora ambicionaba [Leiziaga]» (42), cuya búsqueda de fortuna de El Dorado, fracasa como la de todos, porque la codicia los había llevado a destruir lo que parecía «haber sido el Paraíso» (44). Lampugnano, además, será el puente comunicador con el pasado aborigen, mítico y legendario, a través de la hermosa elegía de Arimuy que el conde escucha, y la historia de Cuciú (luciérnaga) quemada en la hoguera quien, según se decía, «no murió en la hoguera» y fue convertida «en garza, una garza roja» por un adivino (42). La narración de los días postreros de Lampugnano servirá además para conocer otro fracaso, el de los indígenas por recuperar su «paraíso perdido» y, por fin, para proponer una imagen especular de la pareja Leiziaga-Nila, poseído él por la fascinación de la representación simbólica de la Tierra, así como

Lampugnano se consuela de su fracaso porque su «Diana estaba a salvo, volvía a ser libre en medio de los bosques llenos de arroyos» (41), todo lo cual, creo, permitiría suponer una identificación más, de tipo mitológico (cultural) Nila-Diana, como indica Miliani[24].

Habría que recordar, por último, la recurrente mención de la cabeza de fray Dionisio como uno de los indicios capitales en la ilación de los diferentes momentos temporales que el relato registra: tras la sublevación aborigen, en «una piragua dos manos cortadas sangran. Una cabeza parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia» (38), volverá a reaparecer mencionada al culminar el capítulo IV. Antes, uniendo también tiempos cuya significación quiere ser equiparada por este medio, para ilustrar el narrador la situación crítica de los conquistadores en momentos previos a la sublevación indígena, alude a «una tabla» en la que se lee: «aquí se hacen féretros» (37), anuncio que se reiterará exactamente igual al final del capítulo III en el que se narra el desastre final de Nueva Cádiz. Tras la experiencia vivida por Leiziaga a través de Lampugnano, fray Dionisio, otra vez en el presente inicial, pasándose «el pañuelo por la frente, por aquella calvicie, remate de una *cabeza que parecía desenterrada*», pregunta: «—¿Has comprendido, Leiziaga todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora el silencio?» Leiziaga piensa en que todo volverá a comenzar: «Indios, europeos, criollos vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas: *Traen un cine.* Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. *También se lee en una tabla: "Aquí se hacen féretros"*» (54).

La acción del relato continúa instalada en el «valle de lágrimas listado de cardones» (55), formas supersticiosamente «extrañas en la imaginación del aborigen —dice fray Dionisio—. Son las viñas de las tierras áridas. *Hoy* se diría que parecen antenas. Y en realidad esas antenas podrían entregarnos el *secreto de alguna teogonía…*» (56). El narrador vuelve, además, sobre Nila, y su papel de revelador de misterios, de iniciador de «secretos en

24 Ob. cit., p. XXIII.

que Rimarima había comenzado a iniciarla. […] Fray Dionisio comprendía sus lenguas, sus símbolos, sus conjuros [los de los aborígenes]. Así conoció ella el misterio de los ríos y de las islas cubiertas de palmas…» (59). Nila, también «viajera», completará esa iniciación con un periplo euronorteamericano que le servirá para aquilatar sus propias raíces, y saber que es «preciso recuperar la vida», el alma. Ella sabe, «*ya conozco*», le dice a Ortega:

> El hombre rara vez entiende de esto, nunca lo entendería, así como tampoco que el amor sin un ideal es inútil. En la mujer se halla todo, la vida, la fuerza. El hombre se precipita a ella con un impulso ciego e ignora que él apenas es un instrumento (61).

Leiziaga entonces, aún no «sabe», por lo que su proceso iniciático no ha concluido esa misma noche, tarde, en esas horas en que «*vienen los muertos del otro mundo*» (56). «Leiziaga advirtió en una silla […] una *cabeza momificada*. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla». Piensa, además, en «aquella palabra de Cedeño: extranjero. Y en realidad se siente un *extraño*» (63), en medio de todos los demás, que parece «que aguardan», dice, y (¿fray Dionisio?) le contestan: «*—Sí, aquí todos aguardan*» (64). ¿Qué aguardan? ¿La revelación?

El periplo iniciático que lleva a la «*epifanía*» parece interrumpirse en el capítulo V, titulado «Vocchi», porque la narración del «Viaje» continúa en el capítulo VI: «El areyto» en que fray Dionisio guía a Leiziaga. Según se explica al comienzo del capítulo V, la «noticia acerca de Vocchi fue encontrada en el cuartel de policía de La Asunción, en la antigua huerta de los frailes», entre los «papeles [que] pertenecían a la biblioteca del convento», conservados en muy precarias condiciones (por culpa de los gallos del coronel Rojas «fue muy difícil salvar el texto») y de muy difícil lectura (65). ¿Cómo se incorpora esta «noticia» al texto de la novela? ¿Quién provee al narrador este material? Estos interrogantes, de importancia capital creo, están ligados al problema de la construcción de la novela a partir de los «borradores de Leiziaga»

de los que se apodera Mendoza (91), en cuya existencia ya era posible pensar desde el comienzo:

> (…) Leiziaga pensaba en Nila y *escribía*: «En la espuma como en la niebla y el silencio hay imágenes fugitivas. Son tan ligeras en su eternidad que apenas podemos sorprenderlas; pero en ocasiones, un sonido, una palabra u otro *accidente inesperado, provoca la revelación maravillosa* en el hondo misterio de las costas y serranías (22)[25].

---

25 La edición de *Cubagua* que sigo en este trabajo es, como quedó consignado, la de Casa de las Américas de 1978, la misma que, con la colaboración de Carmen Elena Núñez de Stein, publicó como «Edición definitiva» Monte Ávila Editores en 1972. El capítulo V, titulado «Vocchi», comienza con una información acerca de la divinidad orinoquense que reza: «La siguiente noticia acerca de Vocchi fue encontrada en el cuartel de policía de La Asunción, en la antigua huerta de los frailes. Después de las mujeres y el brandy, la gran afición del coronel Rojas eran los gallos. Siempre tenía algunos atados a la pared de una galería llena de excrementos. Los papeles pertenecían a la biblioteca del convento. Estaban revestidos de una capa verdosa estriada de blanco, y así fue muy difícil salvar el texto. Además, la escritura, antigua y deteriorada en gran parte, hizo casi imposible la lectura» (p. 65). A continuación del párrafo citado, que me parece levemente destacado del texto que sigue en la edición de Monte Ávila, se lee: «Vocchi nació en Lanka…», lo mismo que en la de Casa de las Américas. Pero, llamativamente (sobre todo por lo que más adelante expondrá acerca del problema del narrador de la novela), en la edición de *Cubagua* de la Colección Biblioteca de Cultura Venezolana, dirigida por Juan Liscano (N.º 6, Segundo Festival del Libro Venezolano, Caracas, Ediciones Populares Venezolanas, presuntamente de 1959, pero sin indicación de fecha) puede leerse un texto bastante diferente (y, a mi juicio, más pertinente, que subrayo): «*(Entre los papeles entregados por Leiziaga* al coronel Juan de la Cruz Rojas se hallaba la siguiente noticia acerca de Vocchi. *Estos papeles fueron encontrados* en un rincón del cuartel de policía de La Asunción, en la antigua huerta de los frailes. Después de las mujeres y el brandy, la gran afición del coronel Rojas eran los gallos. Siempre tenía algunos atados a la pared de una galería llena de excrementos. Los papeles estaban revestidos de una capa verdosa estriada de blanco, y así fue muy difícil salvar el texto. Además, la escritura, antigua y deteriorada en gran parte, hizo casi imposible su lectura)». *Cubagua*, p. 62. (N. de A.V.) Lo que sucede, es que esa «versión definitiva», que no lo era, correspondía a una póstuma, que difiere, en muchos aspectos fuertemente, de la versión estabilizada y editada

No me ocuparé en este momento del interesante problema planteado. Continuaré ahora el «Viaje» de Leiziaga, por lo que vuelvo a lo que podría estimarse como una especie de «introducción» que el narrador creyó imprescindible para hacer más comprensible, menos insólita, la instancia de la revelación contenida en «El areyto». Vocchi (también llamado Vochi o Vochu) era, según la mitología de los pueblos orinoquenses, «un hermano de Amalivaca» con el cual habían dado «su forma actual a la tierra». Refiriéndose a «El mito de Amalivaca, el diluvio universal y la cultura Chimó del Perú», Matilde Mármol dice que Amalivaca, padre de los tamanaco, según la «versión de los indígenas recibida […] por tradición oral de sus antepasados» y recogida por «todos los viajeros antiguos», habría sido quien grabó sobre «grandes piedras de granito» (Tepumereme, «roca pintada») que podían encontrarse, como lo consigna Humboldt a principios del siglo XIX, «desde las llanuras del Casiquiare, entre las fuentes del Esequibo y del Río Branco, a lo largo de Guayana», «unas figuras misteriosas que representaban la Luna, el Sol y algunos animales». De acuerdo con «la versión transmitida al padre Gilli por el cacique Yacumare», Amalivaca habría también salvado del diluvio a una pareja en una barca encallada finalmente en el monte Tamanacú, pareja a partir de la cual se repobló la tierra mediante el sembrado de semillas de moriche, «que se transformaban en hombres y mujeres según fueran lanzadas por él o por ella». También Humboldt escuchó el relato de boca de los propios indígenas: «Los pueblos de raza tamanaca —escribe Matilde Mármol— hundidos entonces en el "embrutecimiento", arrasado de su suelo todo rudimento de cultura, *solo tenían aquel mito para vincularse al pasado y no perder la memoria de sí mismos*». Lo más llamativo, sin embargo, parece el siguiente registro textual que hace Matilde Mármol de otra observación de Humboldt: «El nombre de Amalivaca está difundido sobre un espacio de más de cinco mil leguas cuadradas: le atribuyen el sentido

---

por el mismo autor, cuatro veces en vida, con la introducción a «Vocchi» que aporta el crítico en esta nota, y que cobra más bien un carácter metaficcional, ya que solo al final de la trama pudo el protagonista darle este texto al militar. (N. del C.)

de *padre de los hombres, nuestro antepasado*, hasta en los pueblos caribes [...] Amalivaca era un *extranjero*, igual que Manco Capac». Y luego de señalar la contradicción (*padre-extranjero*), la autora termina: «Sin embargo, habrá que convenir en que [Amalivaca] *tuvo que promover la civilización por la fuerza* [fractura las piernas de sus hijas nómades] lo que significa un cierto grado de predominio»[26]. No es posible asegurar que esta versión del mito es la misma que conoció y manejó Núñez en *Cubagua*. Hay coincidencias llamativas, sin embargo, que permitirían proponer esa idea, por ejemplo, su encuentro con Amalivaca, quien tras el diluvio reconoció a Vocchi como su hermano (el texto que sigue es llamativamente coincidente con «La leyenda del moriche», de Arístides Rojas, que ni Núñez (ni Matilde Mármol) cita, pese a lo cual bien podría ser considerada como «hipotexto» que ambos transforman con propósitos diferentes: «Se arriesgaron juntos hasta encontrar un gran río de muchas bocas e islas innumerables cubiertas de palmeras [... que] recordaban a Vocchi su país natal». Encontraron después unos «hombres que huían [...] y [...] vieron que habían perdido la razón», a los que:

> Amalivaca les dijo después que él les había creado arrojando aquellos frutos [«de unos moriches»] por encima de los hombros, y a esa idea se mostraron felices, como si la palmera, símbolo de sus vidas, *les diese un alma nueva capaz de librarles del pasado*[27].
> *Los tiempos comenzaron de nuevo*. Para conmemorar su llegada *grabaron en unas rocas*, en medio de las aguas, *las figuras del sol y de la luna, caimanes y escenas de cacería*. Amalivaca —agrega el relato del capítulo V— les enseñó a cultivar la tierra, a fabricar armas y a utilizar las hierbas en la guerra y en la medicina. Sobrecogidos

26 Matilde Mármol, «El mito de Amalivaca, el diluvio universal y la cultura Chimú del Perú», en *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, 18 de julio de 1974. *Cf.* también María Manuela de Cova, *Kuai-Mare, mitos aborígenes de Venezuela,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, pp. 83-86.

27 *Cf.*, al respecto, *Enciclopedia de Venezuela*, vol. III, «Leyendas y tradiciones», 2.ª parte, pp. 219 y ss.

> observaban la noche sin atreverse a interrogar sus secretos y *escogían los dioses: la sombra, el río, el silencio.* Amalivaca y Vocchi engendraron hijos en las hijas de los hombres. Amalivaca se ausentó *encargando a Vocchi les protegiese en tanto él volvía. Vocchi era invocado a la orilla de los ríos y de los manantiales a la caída de la tarde* (68).

Antes de que se cumpliera «un rumor vago, repetido de siglo en siglo» que anunciaba la llegada de «barcos enormes, tal como no se habría visto en muchos siglos, y hombres desconocidos», «Vocchi, arrastrado por un deseo irresistible, quiso visitar su país natal», Lanka (de donde, curiosamente, había salido, pasando por Mesopotamia, Bactra, Samarcanda, Tarsis, Cnosos… ¿sincretismo mítico?), pero no halló lo que recordaba.

> *Cuando Vocchi regresó, ya era tarde.* Los vio por primera vez a través de un bosque. Vestían horribles armaduras. Eran sucios, groseros y malvados. En vano los dueños de la tierra quisieron festejar el encuentro de los hermanos perdidos tanto tiempo. En vano, Vocchi, obligado a ocultarse, fue de asilo en asilo, entre cavernas y arcabucos. *Les perseguían, porque en virtud de su naturaleza pierden todo poder al ser derribados sus altares, y los altares de Vocchi eran esas palmeras y samanes en medio de bosques milenarios* (69).

La larga cita se justifica, pienso, porque ella permite apreciar cómo Núñez transforma el mito para hacerlo servir al objetivo de la novela en su conjunto. Era necesario recuperar la historia de Vocchi (creo que es Leiziaga quien lo hace, como trataré de mostrarlo), para hacer posible y comprensible que, en el último tramo de la iniciación, en el *areyto*, Leiziaga llegara a convertirse en el faraute (intérprete) del «secreto de la tierra».

En el capítulo VI, «El areyto», de acuerdo con el motivo del «Viaje al Averno», Leiziaga *descenderá* («Primero una *escalerilla*, un sótano…» (70) guiado por fray Dionisio a las catacumbas de Nueva Cádiz donde, tras el choque con el ancla del «San Pedro Alcántara» (pasado reciente y fechable), después de atravesar una rara puerta que parecía un espejo, verá a la luz de la luna «formas

extrañas: ídolos, asientos, aves de oro». Toda la riqueza fabulosa «de los reinos esfumados en la niebla de los ríos». Escuchará luego «el rumor de una *música* sepultada, centenares de años, *nunca oída de los extranjeros*» (¿Leiziaga ya no lo es?). Por fin, llegan hasta «un vasto espacio circular, alumbrado apenas. Y he aquí lo que *vio Leiziaga*: las paredes [...] cubiertas con planchas de oro [...] y *al fondo* [...] *tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi*. Su rostro *espectral* se inclinaba agobiado de perlas. Él se había apoderado del *anillo* de Leiziaga...» (71). Finalmente, después de absorber el polvo que Vocchi le ofrecía, vio a Nila («—¡Thenoca! [perla]— ¡Ratana! [mata medicinal]— ¡Erocomay! [Orocomay, princesa indígena]— (72) centro de «una danza religiosa, de liturgias bárbaras» que se efectúan mientras «contaban historias [nostálgicas] de sus pasados»). Beberá después, «vino de palma» en el cráneo «de un hombre blanco» que le ofrece Vocchi, quien «encendió después unas hojas retorcidas de tabaco», en tiempo en que «pasaban hechos prodigiosos», mientras la danza se hacía «vertiginosa. Comenzaban a tumbarse embriagados. En el delirio los cráneos rodaban por el suelo con un chasquido. Su anillo brillaba en los dedos de Vocchi como un punto de fuego. Sus ojos se cerraban. Entonces vio por última vez a fray Dionisio, que arrodillado en un rincón, muy apartado, rezaba el oficio matutino. Llamó a Nila, pero su voz volaba inútilmente» (72-75).

Ha culminado el proceso de iniciación. Leiziaga «vuelve en sí» de la ensoñación o fantasmagoría, cuya «verdad» (la motivación del «viaje») comprobará al día siguiente (capítulo VII, «Thenocas»): «no era, pues, un sueño...» (78). Capaz ya de entender el contenido de esa verdad: «No ser nada, no esperar nada. Ser ellos [los Malavé, Cedeño, etc.] solos [...] dejarlos en su inviolado silencio [... no] quitarles lo único que tienen: su libertad. Su libertad en medio de su esclavitud».

> Un sentimiento desconocido se apodera de Leiziaga [...] contempla las perlas con amor. No veía en ellas su valor material. Sonrientes y encantadoras, creía poseer en alguna forma la gracia luminosa de Nila [...]. Tendido en la arena, Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados en Cubagua, de su

> misma vida anterior y observa el jeroglífico que los cardones van trazando. […] el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de los días inmemoriales… (77-85)

Y aun cuando «En un instante *pasan en su memoria las últimas horas vividas en confusión*, sin percibir apenas donde concluye y comienza la realidad» (87), enfrentará el descreimiento de quienes le oyen (¿y leen?) contar la extraña experiencia vivida, consciente de que «la incredulidad es estéril y solo las almas superiores penetran en el reino de lo maravilloso» (69). Pensará también, a punto de abandonar Margarita, es decir, al término del «viaje», que la «calma de Ortega es la expresión de una felicidad satisfecha, como era también la de Malavé, como la de todos. No desean nada, porque lo tienen todo. Desea ser como ellos. No pensar siquiera en que se es dichoso» (96).

En El Faraute, también de Pedro Cálice, emprenderá no exactamente el regreso, sino otro viaje, este hacia el Orinoco, hacia una nueva («buena») tierra hacia una posible nueva vida: «*Una parte de su vida se derrumbaba sobre la otra. El mundo anterior se disipa lejano, sin interés. El mar y la noche realizan esas liberaciones definitivas*» (99).

IV

La detallada revisión precedente del viaje de Leiziaga a Cubagua habilita a pensar, creo, que la hipótesis de una relación hipertextual entre este y el «Viaje al Averno» no es en modo alguno aventurada. A lo largo de dicha revisión he tratado de poner de relieve la presencia de componentes esenciales (constituyentes) del motivo tradicional (viajero, guía, barrera acuática, etc.), traducidos, por supuesto, de manera libremente modificada por Núñez, de acuerdo con los objetivos perseguidos por él al escribir *Cubagua*. Eso hace comprensible que no vuelva sobre el punto, y en cambio trate ahora de ensayar una explicación que dé cuenta de cómo

podría haberse producido la transformación (*transposición seria*, en la clasificación de Genette), la cual daría por resultado la novela. Lo primero que cabe reiterar es el carácter de *concisión* (una de las operaciones transformadoras que Gérard Genette incluye en sus *Palimpsestes*) que asume *Cubagua* en relación con el hipotexto «Viaje al Averno», concisión que es tanto temática como estilística y trabaja «sobre el hipotexto para imponerle un proceso de reducción de la cual aquel sigue siendo la trama y el soporte constante». Hay que tener en cuenta, además, que se trataría también de una forma

> de reducción que no se apoya sobre el texto a reducir más que de manera indirecta, mediatizada por una operación mental [...] *que es una suerte de síntesis autónoma y a distancia, operada por así decir de memoria sobre el conjunto del texto a reducir*, del cual es necesario aquí, en el límite, cada detalle —y, por tanto, cada frase— para no conservar en el espíritu más que la significación o el movimiento de conjunto, que es el único objeto del texto reducido[28].

Es evidente el carácter conciso de la novela, producto de una también indudable tendencia comprobable en la obra de Enrique Bernardo Núñez y destacada por Larrazábal:

> Toda su obra está llena de correcciones, que no se reducen a una sola vez, sino que son continuas, como tratando de encontrar con ello una fórmula de sintetismo que diga con las menos palabras toda la idea que se ha forjado el pensamiento. *Cubagua* —continúa— participó también de este trabajo de perfeccionamiento y hubiera sido de un valor inapreciable para el escritor que una nueva publicación se hubiera hecho con las modificaciones en que había trabajado, ya que su deseo era «escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida»[29].

---

28 Genette, ob. cit., p. 351.
29 Larrazábal Henríquez, ob. cit., p. 33.

También innova muy tempranamente Enrique Bernardo Núñez en la técnica novelística, en el modo de narrar (procedimiento u operación que Genette denomina *transmodalización*) no solo ni principalmente respecto del hipotexto «Viaje al Averno», sino también con respecto a la novela de su tiempo en general. Es notorio, y así ha sido subrayado por la crítica, el predominio de un espléndido lirismo, sostenido por la predominante y apropiada frase corta, que es una de las marcas más ostensibles del carácter experimental de la novela, concretización de una ruptura fundamental en la tradición narrativa latinoamericana. Otros rasgos distintivos de *Cubagua* ligados al anterior son: la muy sucinta caracterización de los personajes, simbólicos en diversas medidas todos ellos; la absoluta discreción del narrador, y la ambigüedad consecuente que, además, deriva de una paralela exigencia de participación del lector ya planteada, por otra parte, por la necesidad de un «acercamiento [de aquel] a las fuentes de la historia de nuestros orígenes indígenas o de la primera colonización, en convivencia con el segundo proceso colonizador material y mental que llegó bajo la cobertura del progreso petrolero»[30].

En el caso de Enrique Bernardo Núñez es posible, además, como en otros, apelar a aclaraciones y ampliaciones *paratextuales*, recurriendo para ello a los diversos artículos publicados en periódicos y revistas, discursos, etc., reunidos en *Bajo el samán*, con el fin de completar ese examen de la concepción y práctica de la novela. Recordé ya la función que Núñez adjudicaba al escritor, de acuerdo con la que coherentemente produce su obra, y el valor novelizable de la historia nacional, de la leyenda y el mito, y ha sido posible verlos puestos en práctica en el examen de *Cubagua*, apreciación que es subrayada por el propio Enrique Bernardo Núñez al explicar en 1959 la génesis de la novela. Es verdad que manifiesta ciertas dudas sobre la condición de «novela propiamente dicha» de *Cubagua*, pero también es cierto que no parece dudar de que entre «las formas más diversas» admitidas por el género, podía y debía intentarse la construcción de una nueva que respondiera adecuadamente al «intento

30 Miliani, ob. cit., p. 32.

de liberación» que el nivel de evolución genérica reclamaba, convicción que al ponerse en obra lo enfrentaba con unas opuestas y generalizadas teoría y práctica de la novela:

> Hacía tiempo deseaba *escribir un libro sin pretensiones*, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas [y latinoamericanas, debió agregar] escritas hasta entonces, o no hubiese pesados monólogos de sociología barata, o discursos de reformistas,

escribe refiriéndose evidentemente a la cuestión temática de la nueva novela que considera necesaria. Pero, además, no ignora que esa nueva novela reclama un estilo de escritura coherente: «Deseaba asimismo darle una sacudida a mi prosa privada de aire y de sentido vital»[31].

Cubagua está escrita por otra parte, con un predominio de una perspectiva, la de Leiziaga, tanto que a veces la novela parece la transcripción de una versión previa de la historia del propio personaje (verdadera proyección del autor), que cuando piensa o cuando escribe no entra en conflicto con el pensamiento ni con la escritura del narrador. Es importante volver un momento sobre este resaltante punto del análisis: desde los propios inicios de la novela se sabe que *Leiziaga escribe:* «Leiziaga pensaba en Nila y *escribía*» (22), y en lo que escribe no puede percibirse disonancia alguna con el resto de la novela. Además, culminando ya el relato, vuelve el narrador a recordarnos que Leiziaga escribe. Al tiempo que la novela culmina, como en anillo, según observa Orlando Araujo, el narrador insiste en la información comentada y, llamativamente, lo hace enfrentando sin ambages la otra concepción novelística aludida antes, representada por el doctor Tiberio Mendoza (todos o la gran mayoría de los personajes, Rojas, Almozas, etc., excepto, curiosamente, Stakelun, piensan del mismo modo): «—¡Qué imbécil! *Carece de sentido la historia*— refunfuña Mendoza *apoderándose de los borradores de Leiziaga*— ¡Je, je!». Pero no se limita al comentario.

31 «Algo sobre *Cubagua*», *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 107.

Después de apoderarse de las perlas «arrimó una mesa, se caló las gafas y *encima de las cuartillas* [de Leiziaga, sin duda], con su hermosa letra, *puso el título: "Los fantasmas de Cubagua"*». Pero hay más:

> *Temeroso* de rectificaciones y de que *se le tomase por un imaginativo*, lo cual sería un eterno borrón en su *fama de historiador*, se limita a decir [¿escribir?]: «En ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en las costas de la 'histórica isla', afirmando que son las víctimas del San Pedro Alcántara». Y escribía rápidamente: «*las imaginaciones sencillas dan todavía crédito a estas reminiscencias de antiguas leyendas, frutos del oscurantismo y del error*» (91).

La historia leída parece, pues, una de las tres versiones posibles: la de Leiziaga, en primer lugar: a las comprobaciones ya apuntadas podría agregarse lo siguiente: quedó dicho que la versión del mito de Vocchi pudo haber sido escrita por Leiziaga, a partir de los testimonios pertenecientes a la biblioteca del convento de La Asunción, e incorporada por el desconocido narrador a la novela. ¿Por qué creo plausible esta hipótesis? Porque de no haber sido así, ¿cómo se podría explicar que Leiziaga reconozca tan rápida y nítidamente a Vocchi presidiendo el areyto?: «Y he aquí lo que vio Leiziaga: [...] al fondo [...] tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi» (71). La segunda versión podría haber sido la de Mendoza, «corrección» positivista, «realista», de la de Leiziaga quien podría haber renunciado a darla a conocer como texto porque creyó «insensato hablar [más] de *lo que todos conocen y de lo cual nadie quiere oír hablar*» (90). ¿Explicaría esta certeza, de paso, el que Núñez después de *La galera de Tiberio* no volviera a escribir y/o publicar otra novela?).

Por fin, la tercera versión sería la que lee el lector, de la que se responsabiliza un desconocido, no identificado narrador, que transformaría (transpondría) las otras dos. Finalmente, concluyendo el aspecto transmodalizador de la transposición, habría que señalar que el «contrato» que todo relato implica es aquí menos evidente, porque requeriría para ser captado de inmediato el previo conocimiento histórico, legendario y mítico que supone necesario Miliani.

Más obviamente que en otras novelas (*Adán Buenosayres*, *Pedro Páramo*, por ejemplo), es notorio que el rico juego de tiempos que el relato practica redunda en una obligada serie de *transdiegesizaciones* (cambio en el universo espacio-temporal) definidas con toda propiedad por Núñez: el tiempo primordial del mito reclama y ostenta las señales propias y distintivas, un lenguaje mucho más marcadamente lírico, personajes contestes con ese ámbito; la versión legendaria de la conquista y la colonización, además de los debidos y convenientes indicios temporales, le permite al autor enjuiciar tales acontecimientos desde una perspectiva que hoy se define opuesta al etnocentrismo. Por fin, el tiempo presente del relato está más que suficiente aunque (como es norma en el relato) escuetamente definido: baste recordar, entre otros elocuentes indicios (económicos, sociales, etc.), que Leiziaga «se puso a trazar con la hebilla de su faja en la pátina de los muros aquel nombre: Erocomay. Y *abajo la fecha: 1925*» (92).

En términos generales, en lo que a la *motivación* se refiere (otro aspecto del proceso transformador que desde el hipotexto conduce al hipertexto), no hay cambios sustanciales. El viaje tiene una motivación inicial «exterior» a Leiziaga: la orden de realizar una inspección. Pero, como creo haberlo puesto de manifiesto, desde antes de concretarse, esa motivación externa va siendo desplazada por la que puede considerarse común a este tipo de viaje, la búsqueda y la adquisición de un conocimiento del que se carecía, aun cuando en este caso también sería posible considerar que se trata de un re-conocimiento de una verdad olvidada (es decir, una verdadera *anagnórisis*).

Con respecto a la siguiente operación que puede tenerse en cuenta, la *transvalorización*, cabría destacar el curioso paralelismo que podría establecerse entre Leiziaga y una de sus más conspicuos precedentes: Eneas. Si bien Leiziaga no actúa por asumir un mandato divino, sí está claro, a mi juicio, que para llegar a la «feliz» culminación del proceso que protagoniza debe, como Eneas, ir adquiriendo las virtudes que la tarea requiere. Por otra parte, en *Cubagua* es fácil advertir la mayor relevancia concedida al guía-mentor, fray Dionisio, extraña conjunción de distintas concepciones religiosas, y el trascendente papel desempeñado por

los personajes femeninos, como participantes de la acción y no solo como «inspiraciones» que alienta y orientan al viajero. Al respecto, cabe insistir en el poder simbólico de Nila Cálice, encarnación de las potencias naturales solo alcanzables para Leiziaga, si cumple con todas las exigencias que implica descubrir «el secreto de la tierra».

El mito siempre. Acerca de la novela *Cubagua**

Violeta Urbina Tosta

Porque en el principio de la Literatura
está el mito, y asimismo en el fin
J. L. Borges

No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta
por la cual las inagotables energías del cosmos
se vierten en las manifestaciones culturales humanas
Joseph Campbell

Los primeros pensadores, los primeros narradores fueron sin duda también los primeros creadores de mitos. Si para los griegos mito y palabra eran términos equivalentes —y «hacer mitos», frecuentemente, hablar—, con el transcurso del tiempo el mito varió y amplió su significación y hasta sus propósitos. Unas veces alude a una fábula, otras, a una utopía o a una exageración, o simplemente a algo que se sabe falso. Pero siempre el mito —como una intuición sensible— ha propuesto su sentido de reflexión, su carácter de especulación, su valor.

El mito, la mitología, lo mítico, explicativo; aun cuando la solución dada cree supuestos mágicos acerca de las relaciones misteriosas entre los seres, los objetos y las palabras; y acerca de las formas primitivas de religiosidad, de la invención de seres y hechos sobrenaturales, de los ritos y las leyendas. Los mitos cosmogónicos proporcionan al hombre una incertidumbre de su devenir, el comienzo de su pasado, y llegan a ser considerados como historias verdaderas referidas a su creación. El deseo y la voluntad de

* En *Anuario* I (2), Caracas, Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV, 1986, pp. 227-238.

comprender el entorno, de darle un sentido, impulsan al hombre a buscar un hilo conductor que le asegure la continuidad, la historia. Esto implica, además, la aceptación del contraste entre el tiempo cronológico, pasado, y una estructura fija que le sirva de referencia, puesto que el mito está fundado, por una parte, en acontecimientos históricos y, por la otra, en las exigencias del momento en que surge, de acuerdo con la realidad que quiere expresar. Lo mítico se da siempre como una necesidad del ser humano por resolver lo no explicado; lo que Ortega y Gasset llamaba creencias. En determinado momento ese trasfondo mítico, que existe siempre, se integra en un sistema de relaciones específicas de sus diversos elementos y así cristaliza como una forma de organizar y conocer la realidad, es decir como supuestos epistemológicos.

La mitología pretende ordenar y recomponer más sistemáticamente los mitos que aparecen dispersos a lo largo de la historia. El conocimiento mitológico es una posibilidad de acceder al mito a partir de las experiencias ya vividas por otras culturas: si lo mítico corresponde a las repeticiones, a lo cíclico; lo mitológico corresponderá más bien a lo histórico: culturas remotas a través de las cuales nos acercamos al origen o al fin, o que nos hablan de un *illo tempore*, de una edad de oro a la cual se espera volver para que cese la Historia y nuevamente el tiempo detenido permita al hombre conocerse y reconocerse como tal. De tal modo, la mitología viene a ser como un mentís al tiempo, una manera de anularlo. Las coincidencias y las recurrencias entre diversas concepciones míticas son el resultado de las continuas transmutaciones y reelaboraciones de un reducido conjunto de mitos fundamentales. A través de ellos pasamos del proceso de la invención al del descubrimiento; entramos en lo histórico, a partir de lo cíclico, y llegamos a la noción del arquetipo, que sigue proyectándose siempre, como para acercarnos a una realidad entendida como totalidad sobreentendiéndose el paso de lo real a lo simbólico y de ahí a lo imaginario[1]. La imitación de los arquetipos y la frecuente

1 Entendiendo aquí el arquetipo, a partir de las concepciones junguianas, como un conjunto coherente de metáforas de símbolos, suscitado por creencias y sentimientos profundamente grabados en la memoria colectiva,

repetición de hechos y gestos pretenden la abolición del tiempo profano y del orden cronológico y la imposición del tiempo mítico.

Tiempo profano, tiempo mítico

Así, los mitos se convierten en una cadena que impide la ruptura con el pasado, garantizando además su permanencia, ya sea a través de gradaciones, repeticiones, o paralelismo, o inclusive —para llegar a una relación armónica— a través de la yuxtaposición, la fusión o la simultaneidad de diversos momentos y espacios —para abolir el sentido de lo cronológico, de lo circunstancial—, al detener aunque sea por instantes el proceso de disolución logrado por el tiempo.

Esta adquisición, aparentemente marginal, cobra su sentido en la medida en que aceptemos que la mentalidad arcaica sigue influyendo en el hombre contemporáneo y por ende en su literatura. En el caso de Enrique Bernardo Núñez su novela *Cubagua* intenta revelar la conciencia colectiva surgida en el lento e irreversible paso del tiempo, y que se descubre en el drama cotidiano de las gentes de la región, en todos sus actos, en la manifestación de sus deseos, sus ambiciones y en sus más íntimas y ocultas pasiones.

Las relaciones manifiestas o secretas que se dan en un texto, crean diversas formas de apreciación de lo que comúnmente entendemos como la realidad, el tiempo o el espacio. O más bien. ¿No son de tiempo y espacio las referencias necesarias cuando se intenta definir —delimitar— lo que se entiende por realidad? *Cubagua* propone esas nociones como probabilidades, como azar, como riesgo. Un segundo puede durar mil años, la historia del mundo parece reducirse a un momento insignificante en la dimensión de un verso. Pasado, presente y futuro pueden ser subvertidos, imprecisos. El espacio se convierte en un lugar sin límites, que puede ser este o aquel, que puede llegar a convergir o a suponer

---

y que reaparece en los rituales y leyendas trazando paralelos y contrastes con figuras y situaciones que a fuerza de repetirse ejercen gran atractivo para la imaginación creadora.

aquí y allá. No se trata solamente de trastocar el tiempo, sino a veces de intentar detenerlo, de impedir su transcurso. Se trata, también, no solo de intrincar el espacio, sino de hacerlo irreductible, único, indeterminado, ambivalente.

El ámbito mítico en *Cubagua*

En *Cubagua* la reconstrucción de lo cotidiano, de lo histórico a través de la memoria, del sueño o de las crónicas y leyendas, configura una atmósfera de lo imaginario y la reasunción de un ámbito mítico. Podría afirmarse que en esta novela el soporte narrativo (verbal) reside en un juego estético de repeticiones, paralelismos, grabaciones, simultaneidades. Diacronías y sincronías: historias que se parecen o que se complementan, que se cruzan, que aparentemente avanzan en un mismo sentido, pero sin necesariamente llegar a convergencias, para insinuar posibles desdoblamientos. Discurso y acción avanzan hasta llegar a un estado de confusión que se da en la conciencia del personaje y tal vez en la conciencia colectiva. Mito y sueño crean la posibilidad de acceder al misterio, en un universo aparentemente sin fisuras, como totalidad armónica.

El modo de estructurar un texto corresponde a un modo de apreciar la realidad. En *Cubagua* la transición al mito se da a partir de una ubicación en un aparente plano de lo real —la ficción—, al menos de lo actual del relato, y de allí se va hacia un pasado remoto que siempre vuelve y que es la clave de ese presente: lo mítico. A ese pasado remoto se le añade la conciencia de un *illo tempore*, que más que una memoria colectiva, y más que la añoranza de ese tiempo ido, es más bien un rechazo, una evasión de un presente casi tan inexistente como un futuro imposible como tal, que se presupone como una vuelta al pasado. Ya hemos dicho que la estructura de *Cubagua* se apoya en una serie de repeticiones, de paralelismos, que se resuelven más bien en una busca de lo mítico por la vía de un pensamiento racional. Aunque, al mismo tiempo como creación, puede ser una búsqueda racional de lo mítico en la medida en que refleja modelos culturales básicos que han adquirido carácter mítico en su relación con una cultura específica.

Esa atmósfera mítica se sustenta en arquetipos o más específicamente en concepciones arquetípicas del tiempo y del espacio. Lo imaginativo —en *Cubagua*— se apoya tanto en los mitos cosmogónicos, como en los cosmológicos: los cuatro elementos, en la tradición mitológica que viene desde la antigüedad judeo/helénica, como en la mitología cultivada por la literatura europea moderna, y en los mitos, leyendas y supersticiones propios del Nuevo Mundo, mitos de nuestras culturas indígenas. Y, apenas esbozados, algunos de los mitos sobre los cuales se funda la sociedad venezolana contemporánea.

El énfasis en lo histórico y en lo mítico obedece en Enrique Bernardo Núñez a una voluntad de convertir su experiencia en una conciencia de la realidad; la cual, al valerse de lo literario, encuentra un caudal de modalidades excepcionales, de gran fuerza y eficacia. A propósito de esto, casi treinta años después de la publicación de *Cubagua*, su autor recuerda:

> Una capilla de la iglesia franciscana me servía de oficina. Un aire caliente y mohoso se respiraba en esta capilla. [...] En la capilla había un altar roto, de ladrillos [...], y en el suelo, contra pared una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de Fray Pedro de Aguado, hallada por azar [...], en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y ese fue el origen de mi librito[2].

Y acerca de la relación —más bien interrelación— entre la realidad y la ficción, escribió:

> Fuentes que pueden servir a la historia es la obra de los grandes novelistas de todos los tiempos. De igual modo, en ninguna parte como en la historia se halla todo aquello que apasiona en las novelas, y en más alta escala. Personajes y acontecimientos movidos

2 Enrique Bernardo Núñez, «Algo sobre *Cubagua*», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 106.

por las fuerzas misteriosas que incesantemente operan en la vida de los pueblos. Hasta la magia y el color épocas pretéritas[3].

Necesidad de la conciencia cultural

Su necesidad de explicarse —no convencionalmente— el medio venezolano, responde a una conciencia de lo cultural que lo lleva a experimentar no solo la conciencia de lo mítico, y de lo histórico, sino, además, lo impulsa a asumir una manera distinta de enfocar la realidad y, por supuesto, lo literario: «Aprovechar el material novelable que hay en las vidas oscuras cuya historia no llega a la otra historia, o no merece atención de los historiadores es también lo más difícil»[4].

Esta conciencia es para Enrique Bernardo Núñez, como para algunos de sus personajes, un modo de sentir y de situarse en un mundo asombrosamente rico en matices, tipos, situaciones, ambientes; donde si es necesario descubrir y reinventar mitos, más aún se impone revelar su función y alcance, su devenir, en la cultura y en la conciencia[5]. Por eso, *Cubagua* tiene una estructura circular. Por eso, la historia toda está dada en una variedad de enfoques, de escrituras, o de discursos que se van tramando, imbricando, interpolando: el histórico, el mítico, el legendario, el onírico, el narrativo, y a veces hasta el poético; que al fundirse crean una atmósfera de lo imaginario. *Cubagua* se construye como un encaje donde elementos —convergentes y divergentes— dan la impresión de un despropósito, de un deliberado desorden. Unas veces se percibe la magnificación de lo histórico y otras más bien su negación; a veces las descripciones están muy apegadas a la realidad de los pequeños detalles, de la cotidianeidad, y otras a la exaltación de hechos fabulosos, fantásticos o simplemente

3 Enrique Bernardo Núñez, «Historiadores y novelistas», *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1957, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 104.

4 *Id.*

5 Para Cassirer «la formación de mitos obedece a una cierta especie de necesidad: la necesidad de la conciencia cultural». En José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, t. II, pp. 210-211.

incomprensibles por misteriosos o desconocidos. Tal vez esta haya sido una respuesta intuitiva del autor a esa imposición de lo histórico y de lo mítico que implicaría una novela de tesis, donde lo literario podría quedar relegado y la creación supeditada. Si bien es innegable el valor que le concede a lo histórico, como forma de conocimiento y comprensión; también es indudable su interés por lo formal, por lo estético y por lo imaginario. Cabría plantearse hasta qué punto Enrique Bernardo Núñez elige el carácter mítico como elemento unificador de la novela, al optar por una estructura que implica una circularidad en la cual lo aparentemente suelto, inconexo, está subyacentemente en íntima relación. Siendo esto solo posible dentro de una perspectiva espacial y temporal dinámica y fluyente, donde se admite que los diversos segmentos de la ficción se funden y se confunden para crear la nueva realidad. Tiempo e imaginación están aliados. No sorprende, entonces, cuando en *Una ojeada al mapa de Venezuela* se replantea el problema de la historia y del mito en relación con las búsquedas ideológicas, éticas y estéticas en el arte:

> La cultura en todo caso, no es inercia o inmovilidad del espíritu. No es una expresión arcaica. Es, ante todo, comprensión y facultad de proseguir la historia. Y no es que quiera hacer profesión de fe contra el pasado [...]. Hay fuentes recientes ya exhaustas y en cambio otras de origen remoto que fluyen siempre jóvenes. Sin duda el pasado puede ofrecernos un refugio donde palpar el color ideal de las cosas antiguas. Pero un culto exclusivo del pasado supone no ya un retorno estéril sino una superchería [...]. Quizás sea el arte el llamado a despertar esa virtud creadora[6].

Acaso ya antes, en *Cubagua* al recrear la historia, el mito, y hasta sutiles prédicas sociales, había intuido las ineludibles manifestaciones de lo mágico y de lo imaginario que hay en ellos, había comprendido que los mitos están hechos para que la imaginación los anime, como diría Camus en su *Sísifo*.

6 Enrique Bernardo Núñez, *Una ojeada al mapa de Venezuela,* Editorial Ávila Gráfica, 2.ª ed., Caracas, 1949, p. 20.

Sin afán de reducir la novela a una superposición de ejemplos de sustitución, condensación o identificación, concebimos lo mítico dentro de un sistema de relaciones verbales, donde se combina el interés por el mito, como tal, con su sentido estético; es decir, ya como metáfora, ya como símbolo, y donde pueden integrarse la realidad, la imaginación, la literatura para fundar nuevos sentidos.

Los rasgos míticos pueden aparecer en función del presente del relato, como un elemento más dentro de la historia o argumento, o como simple dato referencial. Pero, si bien es cierto que existe una escritura, un lenguaje del mito, no es menos cierto que hay también una lectura del mito. La lectura que descubre y revela mitos que aunque no fueron considerados por el autor, no fueron desarrollados plenamente, están allí, sin embargo, indirecta, subrepticia, inconscientemente.

Fundación del tiempo

En *Cubagua* se repite el mito de la creación en varios sentidos: a partir de un caos, el caos que precede a toda fundación, llegamos al orden estético y social, al cosmos, a la instauración de una especie de armonía entre los ritmos genésicos del hombre y la naturaleza, lo cual deriva, posteriormente en un planteamiento ontológico y, por supuesto, en un sentido de lo histórico y sociológico; ya que se refiere al nacimiento, el advenimiento, de una determinada civilización. Así, en el capítulo V —«Vocchi»— el relato se remonta a una prehistoria, a un regreso a la Edad de Oro y más allá, al *caos primordial*, el cual cíclicamente irrumpe para que «los tiempos» comiencen «de nuevo»; esta vez desde la perspectiva de un mito de los indios tamanacos[7]. Sorpresivamente en el primer párrafo se alude a la «*siguiente* noticia acerca de Vocchi», personaje que no ha sido presentado en los capítulos anteriores pero que ya está inscrito en la Historia de esta historia, en «papeles [que] pertenecían a la biblioteca del convento» pero cuya «escritura, antigua

7 María Manuela de Cora, «Kuai Mare», en *Mitos aborígenes de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 32.

y deteriorada en gran parte, hizo casi imposible su lectura» (91)[8]. Es decir, en el presente del relato aparece un texto que al insertarse en el eje de la narración adquiere y crea nuevos significados. El capítulo en sí constituye una interpolación de secuencias míticas pertenecientes a un pasado remoto, que se aleja y se acerca al origen, y que ha llegado a ser considerado como fábula.

Al ubicar esos «papeles» en la actualidad de la novela —en el único párrafo del capítulo situado en el presente—, el autor crea una estrecha relación con el pasado a partir de la transposición o mejor aún de la recreación del mito tamanaco, incluido en el relato casi como si se tratara de una transcripción. Por virtud de la escritura, el tiempo queda atrapado —en ruinas, rocas o textos— y paradójicamente puede abarcar una sucesión interminable, la creación y la destrucción, el caos y el cosmos: «Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias» (92). Signos que, seguramente, buscaban una correspondencia entre el entorno y sus representaciones eidéticas capaces de traducir la armonía de la naturaleza, o que tal vez se imponían el reto de nombrar el universo, de contener sus claves, de cifrar su infinitud, pero que sobre todo intentaban ser mediadores entre los hombres y sus dioses, entre los hombres y el tiempo. La imposibilidad de esos signos —que es la misma de todos los signos— de apresar y fijar la realidad los hace cada vez más enigmáticos. Y es ese mismo sentido de lo inefable, de lo inexpresable del universo y de la realidad, lo que transforma esos «signos» en «historias»; en este caso, en historias que se adecúan a las cambiantes modalidades que asume lo real: el mito, la fábula, la alegoría. Así: «vestigios de estos relatos se convirtieron después en fábulas, pues el mundo se hace y deshace de nuevo» (*id.*); evidentemente también aquí el tiempo mítico y el tiempo profano tienden sus trampas y nos sumen en el vértigo de lo incesante y en la conciencia de lo finito, simultáneamente.

El verdadero carácter mítico del quinto capítulo no reside tanto en el contenido de la narración, ni en la recreación del mito

8 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

indígena, como en el deseo de reanimarlo, repetirlo, actualizarlo, hacerlo cíclico; llegando incluso a desdibujar su primer sentido, a darle nuevos significados: el desbordar los límites del tiempo pasado-presente-futuro, la fábula se vuelve plenamente alegoría[9]. Se nos habla de Vocchi, un dios extranjero, protector de navíos, que había naufragado y que llega, accidentalmente, a «un país desconocido», donde hay «ciudades opulentas, surcadas de canales», con «palacios de rojos ladrillos, de piedra de mármol» y en las que «los hombres se remontaban en máquinas y se comunicaban a grandes distancias por medio de las señales de sus torres» (92); y a donde venían naves de otros pueblos en «busca de metales y maderas preciosas». El anacronismo, entre la época en que los hombres y sus dioses coexistían y la época de las máquinas voladoras, creemos que podría resolverse en su sentido alegórico: los descubridores, los conquistadores y los colonizadores de siempre. Se repite la ya clásica historia de los naufragios y de los descubrimientos al azar, que nos recuerdan la idea platónica de las grandes ciudades desaparecidas, pues aquí también «un día el mar cubrió las ciudades florecientes» (93), y así quedó «sembrado de islas y escollos, pero habitado por las divinidades siempre jóvenes del mar»[10], suerte de Nereidas que huyen asustadas ante un signo de Vocchi, quien al recibir ofrendas o tributos garantizaba el sentido ritual. En el mito de los indios tamanacos no hay tales ciudades, solo hay paisajes naturales, donde, después de la catástrofe, se da el inicio de una nueva era, la fundación de un tiempo. Las referencias toponímicas, geográficas, son tan específicas que se circunscriben a una noción espacial y temporal muy bien delimitada y sobre todo tomada de lo real: la Sierra Encaramada, los ríos Cuchivero, Orinoco, Suapure, Caura, El Casiquiare, la Roca Tepumereme, las

9 Todorov considera la fábula como el género más próximo a la alegoría pura, en la que el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 80.

10 En el tercer libro de *Las leyes*, Platón se refiere a la sucesión de períodos evolutivos que constituyen la historia de la humanidad. A la fundación de las ciudades, sobrevienen invariablemente los cataclismos; solo escapan los más rudos, los habitantes de desiertos y montañas.

llanuras de Maita. En *Cubagua* la aventura consiste en inventar un nuevo tiempo, un nuevo espacio donde lo cosmogónico y lo histórico se sincronicen, se unan, se disuelvan. La tensión de lo mítico está dada por una síntesis que solo puede integrarse a partir de lo imaginario. Pero, acaso también, ¿no es innegable el paralelismo con la historia de la isla de Cubagua, transformada después de la Conquista en la floreciente Nueva Cádiz, y luego, según algunas versiones, destruida por terremotos y maremotos?

Y por otra parte, si nos apartáramos de esta lectura de lo alegórico —admitiendo muchas otras posibilidades podríamos encontrar significativas coincidencias con la *Nueva Atlántida*, donde Bacon, en 1662, hablaba de una isla donde los hombres podían volar. El vínculo con el génesis y el apocalipsis podría implicar además el parentesco con la utopía. Un ejemplo sería la alusión a la existencia de «fuentes con propiedades maravillosas» por las cuales hubo «guerras implacables» (95). Por cierto que para algunos historiadores este fue uno de los mitos que más atractivos tuvo en el momento de la Conquista; ya hemos hablado del deseo de muchos expedicionarios y conquistadores de confirmar en el Nuevo Mundo algunas de sus viejas leyendas y mitos.

El mito de la creación como fuerza regeneradora repite, en un sentido arquetípico, la fundación de una nueva estirpe. Después de la catástrofe, la confusión es tal que Amalivaca, el Creador, le dice a los sobrevivientes que él los ha «creado arrojando aquellos frutos (moriche) por encima de los hombros, y a esa idea se mostraron felices, como si la palmera, símbolo de sus vidas, les diese un alma nueva capaz de librarles del pasado» (94). Esta necesidad del olvido es lo que Mircea Eliade define como «voluntad de desvalorizar el tiempo»:

> la negativa a conservar la memoria del pasado, aún inmediato […], la oposición del hombre arcaico a aceptarse como ser histórico, a conceder valor a la memoria y por consiguiente a los acontecimientos inusitados (es decir, sin modelo arquetípico) que constituyen de hecho la duración concreta[11].

11 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 82.

Amalivaca, coincidiendo con el gesto de Deucalión[12] logra la anulación del tiempo, precisamente del tiempo de la historia, ya que la necesidad de regenerarse periódicamente y *la conciencia de la caída*, no permite al hombre deshacerse de la impronta del tiempo anterior a la historia, el de la plenitud primordial. Tal vez como consecuencia de esto, la repetición del acto cosmogónico en *Cubagua* está planteada como una dualidad: mientras Amalivaca enseña a los hombres artes y oficios, a Vocchi «la experiencia recibida le parecía funesta» y por lo tanto había que abandonarlos para que se encontraran «a sí mismos» (95).

«Los tiempos comenzaron de nuevo» y para conmemorarlo los hombres «grabaron en unas rocas, en medio de las aguas, las figuras del sol y de la luna, caimanes y escenas de cacería» (*id.*). Otra vez la escritura —el dibujo como escritura— servirá para que otros intuyan ese tiempo de la creación, el reinicio de la historia, en una fusión del tiempo mítico y del tiempo histórico.

El lapso que transcurre entre la Creación y el Descubrimiento está señalado por el regreso de Vocchi a su «país natal»: «los templos», las viejas ciudades [ya] no existían o llevaban otros nombres. Algunas estaban olvidadas. Pero ya, «se afirmaba que ciertos navíos, buscando una ruta nueva para ir a las Indias, habían encontrado hacia Occidente unas tierras desconocidas» (96). Este modo de adscribir los acontecimientos de un determinado momento (el Descubrimiento) a categorías más amplias universales (la Creación), establece los puentes necesarios entre lo mítico y lo histórico, aumenta sus misterios, y postula el deseo de instalarse tanto en un tiempo cronológico como en un tiempo indefinido. Lo mántico, lo premonitorio, juega un papel importante en ese control que el hombre quiere ejercer sobre el tiempo, sobre el

12 Resulta muy significativa la coincidencia entre el mito griego y el mito hispánico. Deucalión como se sabe hijo de Prometeo y Pandora, junto a su mujer redobló la tierra, para lo cual ellos arrojaron piedras — huesos de la tierra— a su espalda y de allí surgió la nueva humanidad. En el mito tamanaco también es una pareja, la encargada de repoblar la tierra, siguiendo las instrucciones de Amalivaca: «Coged los frutos de la palmera moriche: y arrojadlos hacia atrás por encima de vuestras cabezas».

devenir que se le presenta siempre como misterio: «ya los piaches lo anunciaban: vendrían barcos enormes, tal como no se habían visto en muchos siglos, y hombres desconocidos» (95). El sentimiento mítico, el tratamiento de lo histórico y el sentido de lo mágico convergen en un solo instante, creando además una relación armónica con la naturaleza.

Cubagua[*]

Osvaldo Larrazábal Henríquez

En el mismo año de 1931 Enrique Bernardo Núñez se eleva, definitivamente, en el panorama de la novelística, y más aún, en el de la novelística nacional. La contribución de su libro, *Cubagua*, es suficiente para considerarlo como uno de los baluartes de la nueva creación narrativa del país, sobre todo si se toma en cuenta que el poder insinuativo de esa obra trasciende su temporalidad, porque a cada momento adquiere nuevos contornos de majestuosidad y nuevos relieves de gran creación literaria, capaz de soportar los embates del tiempo y de las nuevas proyecciones de la literatura.

Entre los años 1920 y 1924, período de intensa actividad periodística del autor, los principales periódicos de la nación se nutren de sus artículos, y es la época, también, en que es solicitado por el entonces Presidente del estado Nueva Esparta, el eximio escritor patrio Manuel Díaz Rodríguez, para que Núñez se traslade a la isla de Margarita con el propósito de fundar un diario que se llamó *El Heraldo*[1]. La ocasión se le hace propicia para la reflexión histórica y para el manejo de documentos en la propia redacción del periódico, instalada en la capilla de una vieja iglesia franciscana. Allí conoce y estudia afanosamente

> la crónica de fray Pedro de Aguado, hallada por azar entre los pocos libros del Colegio de La Asunción, en la cual se narra la

* Extracto del prólogo a Enrique Bernardo Núñez, *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, pp. XVI-XXVIII.

1 Se llamaba, exactamente, *Heraldo de Margarita*. (N. del C.)

> historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y ese fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad[2]

y obtiene los primeros materiales para la construcción de su obra. Desde entonces estuvo macerando un asunto que habría de interesarle sobremanera, habida cuenta de las conexiones intelectuales que solía efectuar entre los hechos sucedidos y su proyección para la interpretación y comprensión del presente, y hasta para la posible figuración del futuro. A nuestro juicio en esta actitud, permanente y trascendente de Enrique Bernardo Núñez, reside el inmenso valor de su obra novelística; porque si bien en *Cubagua* esta preocupación está plasmada en cada una de sus ideas, transformándola en una novela contentiva de una parcela de la realidad nacional, en *La galera de Tiberio* el panorama se amplía hacia una dolorosa panorámica latinoamericana; dolorosa por lo que allí se plantea y por lo que allí se pronostica que habrá de suceder, de acuerdo al análisis de los acontecimientos que ocurren y que se narran en la novela.

Cubagua, como novela, va a ser el hilo inicial, urdido a conciencia y paciencia, de una permanente inquietud de su creador. A la sombra del contenido del libro, la historia diaria, la historia rutinaria, la historia personal, la historia de cada instante, la historia del pequeño incidente se va a transformar en el germen constante de la historia grande, de la historia voluminosa, de la historia que se escribe como un documento, de la historia que queda plasmada en los libros que recuerdan los sucesos del pasado, de la historia que se nutre de aquella que convive en nosotros y que está hecha de nuestra presencia, pero que se diluye ante el torbellino de los acontecimientos y ante la importancia de los hechos decisivos para un conglomerado o para una cultura o para una civilización; pero la historia menuda, la historia constante, la historia de todo momento,

2 «Algo sobre *Cubagua*», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Tipografía Vargas, 1963, p. 106.

es la contentiva de los sumandos que habrán de conformar la suma y darle posibilidad al acontecimiento que se estudia y que se analiza como conjunto y como proyección. Enrique Bernardo Núñez procedió, en sus dos grandes novelas, de manera particular, y en el caso concreto de *Cubagua* el ejemplo es convincente. El paralelismo histórico entre seres de dos temporalidades le sirve de referencia, de marco de proyección, de ejemplo y definición de un modo, personal, de juzgar el hecho histórico. *Cubagua* es, por eso, el relato de unos sucesos diarios y comunes, pero totalizados en una interpretación de historia íntima que trasciende y se convierte en reflexión interpretativa tras la cual el novelista y el historiador se unen y se manifiestan.

En diversas oportunidades y por una extrema delicadeza de su parte, tuve ocasión de hablarle y acompañarle en presencia. Cada vez hablamos de su novelística y cada vez se mostraba más insatisfecho de no haber podido escribir «la novela eterna», la que tocara la verdadera condición del hombre en sus más sencillas y elementales, pero también esenciales, características. No estaba conforme con lo que había escrito y deseaba proyectarse en un sentido de compenetración con esencia del ser humano que siempre persiguió en sus manifestaciones escritas: «También *Cubagua* fue un intento de liberación. [...] Desearía escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida»[3].

En tal sentido, y siempre cuidadoso de perfeccionar lo expresado, para tratar de darle nuevos alientos —acorde con la contemporaneidad de su pensamiento—, intentó reformar algunas partes del texto original de su novela. En el artículo «Algo sobre *Cubagua*», que publicara en el diario *El Nacional* el 13 de diciembre de 1959, relata algunas de las intimidades de la creación de *Cubagua*. Refiere que originalmente debió publicarse durante el año 1930, «porque cada libro, al menos los de esta clase, tiene su año», pero que algunos inconveniente mayores lo impidieron, haciendo alusión a que apenas circularon, en nuestro país, un pequeño número

3 *Ibid*., p. 107.

de ejemplares —sesenta en total—, siendo posible que el resto de la edición «fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana»[4].

Refiere, igualmente, que en ocasión de planificarse una nueva edición de *Cubagua* para el segundo Festival del Libro Venezolano, preparada en Lima durante el año 1959, él convino con los editores que la versión debía ser la que había sido corregida y considerada como definitiva, pero que en una carta, fechada en la mencionada ciudad de Lima el 1º de abril del año señalado, se le comunicaba que la novela ya estaba impresa, agregando, resignadamente, que «la hicieron tal como se hallaba en anteriores ediciones»[5].

No obstante las apreciables diferencias que pueden constatarse en los textos que existen sobre las correcciones efectuadas, la obra permanece casi inmutable en su esencia y en su intención. *Cubagua* participa de muchas concepciones y es producto de la depuración de muchas ideas que le imprimen una contextura de texto profundo que va mucho más allá de lo que expresa, para llegar a los límites de la insinuación y del señalamiento casi tácito que hace el autor en favor de hondas y definitivas reflexiones, en temas que tratan de abarcar los más variados aspectos de las realidades diarias del ámbito histórico y político y social que nos rodea y dentro del cual nos desenvolvemos. *Cubagua* puede ser desde el alerta permanente contra la imprevisión y el facilismo que permiten casos como el de Antón de Jaén «dueño en Cubagua de un tonel de perlas, a quien se vio pedir limosna en Santo Domingo», que recoge el propio Núñez en su Discurso de Incorporación a la Academia de la Historia pronunciado el 24 de junio de 1948, hasta el señalamiento de la usurpación legendaria de la tierra por fuerzas insaciables y de diferentes orígenes, representadas en personajes que como Stakelun y Leiziaga son manifestaciones de poderes y ambiciones irrefrenables.

En esa variedad de impresiones que se insinúan desde el texto de esta novela, tienen cabida, también, aquellas que corresponden a los propios personajes que la estructuran y que, en cierta forma, son voceros de los pensamientos del autor. La primera visión

4 *Ibid.*, p. 105.
5 *Ibid.*, pp. 105-106.

personal que se da de la isla en la novela, la expresa fray Dionisio, quien con una absoluta carencia de emociones y manifestándose en un admirable sintetismo definitorio, la llama «islilla triste», interpretando todo un contexto de añoranzas y de decepciones que reflejan, en una opinión, el panorama íntimo substancial de la tierra. El propio autor, en una descripción de la isla, que es asimismo la primera que aparece en el texto, la define como «una isla decrépita, de costas roídas y aplaceradas», como tratando de integrar el paisaje natural a la tragedia de devastación y abandono que signaron su desaparición. Pero al lado de esas manifestaciones ominosas, portadoras casi del mensaje de desolación, auge, desenfreno, caída y olvido de la tierra rodeada del mar generoso y vengativo, se levanta la realidad histórica que significó y que Enrique Bernardo Núñez supo captar con tanto acierto para transferirla a sus propias reflexiones e interpretaciones y lograrla como un ejemplo evidente de la inexorabilidad de la historia. En este sentido *Cubagua* novela se opone a Cubagua isla, porque si la última está referida en sus más inhóspitas condiciones existenciales, la primera, *Cubagua* novela

> narra un cuento muy sencillo. Pocas palabras serían necesarias para totalizar lo que el autor quiere contar. La forma como lo hace, los elementos que utiliza en esa narración y el tratamiento poético, unidos a la sutileza y a la habilidad exhibida, son las circunstancias en que se basa la grandiosidad de esta «pequeña obra»[6].

Cuando Enrique Bernardo Núñez murió, Lorenzo Batallán escribió para *El Nacional* de Caracas, el día 2 de octubre de 1964, un artículo titulado «La muerte escribió un signo en el tiempo», expresando una de las más claras definiciones que esta novela haya logrado de crítico y lector alguno. Allí dice Batallán que la grandeza de *Cubagua* y de su autor había estado en «hacer de la nada un libro, crear del amor a una tradición una novela y encontrar el lenguaje de la evocación para el relato apasionado».

6 Osvaldo Larrazábal Henríquez, *Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969, pp. 29-30.

Cubagua novela y Cubagua isla se confunden en la intemporalidad que les ha conferido la expresividad del escritor. No existe un límite que las diferencie, pero es casi imposible imaginar el límite que la identifique, sin embargo son una sola y misma cosa en la magia creadora del novelista. Cubagua isla ha pasado a ser una irrealidad que aunque imposible de determinar, asir o fijar en un tiempo y en un lugar, evidencia una constante permanencia insinuada en su presencia mágica lúdica, misteriosa y distante. *Cubagua* novela se interna en los laberintos de la irrealidad y hace de la temporalidad un fenómeno inexistente que solo sirve para repetir las cosas, los hechos, las personas y la inescrutable esencia del hombre de cualquier tiempo. Una y otra, indiferentemente que se acerquen o se alejen, están inundadas de la intemporalidad que las ilumina y les da consistencia de efecto mágico. La lejanía de Cubagua isla, ahora solo existiendo en la realidad geográfica, no la imposibilita para que su lejanía histórica se haga cada vez más presente porque la *Cubagua* novela la ha hecho posible y factible para que prosiga en la enseñanza de sus realidades eternas y se confunda, siempre, con la realidad diaria y se repita y nos envuelva en su misteriosa posesión evocativa.

Quizás sea el tratamiento intemporal que se le da al tiempo, uno de los valores esenciales de esta novela. En efecto, los manejos temporales e intemporales que se manifiestan a través del recorrido textual, hacen de Cubagua un ejemplo de ambigüedad intencionada donde es precisamente la indefinición lo que marca la pauta del misterio y de la realidad. Cubagua isla está y no existe, *Cubagua* novela se afirma en una irrealidad posible y factible. La confusión parece ser el instrumento para resolver el enigma que la historia le provee al autor para el planteamiento cíclico que pretende al paralelizar los tiempos, los sucesos, los personajes y las consecuencias. El lógico desenvolvimiento del tiempo no funciona en su devenir establecido y pasados son futuros, presentes son pasados, y futuros se intercambian con temporalidades circunstanciales que se deslizan en una sola y única esencia: el tiempo es el recipiente infinito donde el hombre actúa; y el tiempo puede confundirse y labilizarse hasta la confusión, pero el hombre y sus acciones serán siempre los mismos y actuarán dentro de los infinitos límites que el

tiempo le permite. Esta es la razón por la cual el novelista cambia constantemente los presentes, que serían el elemento germinal de su narración, y el tiempo pierde importancia como referencia para adquirirla como continente del hombre en una dimensión infinita. *Cubagua* novela establece, con certeza, algunos tiempos de acción y así lo atestiguan los desarrollos de las acciones donde intervienen determinados personajes en determinados sucesos y en determinados y delimitados espacios temporales; pero cuando la novela establece la relación existente entre las dos vertientes anecdóticas, todos esos determinados se difuminan en un juego maravilloso y a veces incomprensible y dan paso a una indeterminada panorámica de recuerdos, de suposiciones, de situaciones ambiguas, de insinuaciones veladas y, sobre todo, de confusiones intencionales que tienen por objeto la probatoria de la idea repetitiva de la acción del ser humano en su contexto existencial.

En *Cubagua* el autor desarrolla un juego expresivo y anecdótico donde se establece la conexión entre el tiempo y la realidad; pero, también, el autor se deleita haciendo intervenir los elementos necesarios para que esa relación, que aparentemente es establecida, se entreteja sobre sí misma y se desdoble en facetas de nuevas insinuativas posibilidades. Parecería que Enrique Bernardo Núñez más que una novela sobre un espacio físico y un espacio temporal y un espacio humano, hubiera querido escribir una novela sobre la imposibilidad del tiempo, pero también sobre la posibilidad cierta de la reiteración del ser humano. De esta manera es permisible determinar, en su justo contenido, la idea que anima a la duplicación de un personaje clave en la dilucidación del interés del autor: fray Dionisio; eslabón, justificación, ejemplo y guía para entender este complicado y mágico texto que es *Cubagua*, recreado en fabulosas suposiciones y construido para la divagación efectista. Fray Dionisio es la explicación de la idea del autor. En un aparente y maravilloso inmovilismo —aparente por lo que tiene de incomprensible—, este personaje se establece como la significación de la dualidad tiempo/hombre y así recorre la obra, que es como recorrer la idea del novelista, y se convierte en todas las significaciones que el autor quiso connotar con su texto. *Cubagua* novela es, por ello, la expresión de una idea del tiempo y del hombre, en función

proyectiva de una enseñanza y de un ejemplo del paralelismo de algunos hechos históricos.

Según los datos proporcionados por el mismo autor al fechar su novela, *Cubagua* ha debido ser escrita en dos momentos de creación expresiva del novelista: la primera en la ciudad de La Habana, entre los meses de enero y abril de 1929, y la segunda en Panamá, desde marzo hasta julio de 1930[7]. La publicación, sin embargo es en 1931, año muy significativo para la novelística nacional. En efecto, además de la aparición de la quinta novela del ilustre polígrafo Rufino Blanco Fombona, titulada *La bella y la fiera*, se produce la iniciación novelística de dos nombres que con el tiempo adquirieron merecida y justificada importancia. Mariano Picón Salas da a conocer su primera novela, *Odisea de tierra firme*, que subtitula «Vida, años y pasión del trópico». Arturo Uslar Pietri publica, también, su novela inicial, *Las lanzas coloradas*, que es considerada, junto a *Cubagua*, como dos de las mejores contribuciones que la novelística venezolana ha aportado al contexto narrativo hispanoamericano.

En una locura lineal, lo narrado en *Cubagua* es bastante sencillo y carece de evidentes implicaciones temáticas. Visto desde el punto de interpretación anecdótica, el autor ha querido referir dos momentos temporales que, por dispersas circunstancias, empalman las actuaciones de dos grupos humanos. El paralelismo histórico, el doble juego del tiempo y, a la vez la significación de una intemporalidad que permite el mencionado empalme, y las derivaciones interpretativas que se generan de lo planteado, son los elementos que le dan valor trascendente a la novela y la hacen interesante desde un modo interpretativo complejo y profundo.

Desde el punto de vista eminentemente literario, *Cubagua* es, igualmente, un libro lleno de logros, de consecuencias y de

7 Si bien es esta la información que aparece al final de la novela, desde su segunda edición (Caracas, Élite, 1935), la revisión de los materiales genéticos permite definir que Núñez comenzó la escritura en Bogotá, trabajando de agosto a diciembre de 1928; luego, la prosiguió en La Habana, de enero a abril de 1929, y la concluyó en Panamá, de marzo a septiembre de 1930. (N. del C.)

acertada conducción expresiva. El gigantesco paso dado entre las primeras novelas del autor y lo conseguido en su luminoso libro sobre la isla histórica, testimonia un arduo trabajo de confección manifestativa, donde cada cosa está en su exacto lugar y donde la participación del lector está dada, indiscutiblemente, por la captación emotiva que el asunto despierta y por las infinitas insinuaciones que el texto genera, nutriéndose de un inefable misterio y de un tenue sabor de fantasmagoría que contribuye a presentar y, también, a resolver la inasible ecuación que se plantea entre el valor del tiempo y el valor del hombre.

Justa razón tuvo el ya citado crítico Lorenzo Batallán cuando expresó «que la grandeza de *Cubagua* y de su autor había estado en hacer de la nada un libro»; pero esa razón va más allá de lo que en efecto propone. *Cubagua* está hecha de la nada, porque la nada es un elemento fenomenológico desde donde pueden surgir las más variadas y expectantes realidades; permitiendo la utilización de los tiempos para construir un tiempo novelístico de muy especial condición; facilitando que los hombres se dupliquen en los espacios indeterminados del tiempo y se paralelicen en sus acciones existenciales como probatoria de la eterna condición de ser; comprobando que la palabra es la más fabulosa creación, porque encierra todos los contextos y es capaz de hacer todas las designaciones y multiplicarse en sentidos y en fabulaciones de juegos que esconden realidades y de realidades que significan ejemplos consuetudinarios, porque están germinadas por el ancestro y por la repetición del hombre en el hombre. Y es, quizás, la palabra, el más eficaz elemento en las explicaciones que conlleva *Cubagua*. Desde el primer Enrique Bernardo Núñez novelista, autor en 1918 y en 1920 de *Sol interior* y de *Después de Ayacucho*, hasta el que publica, en 1931, la novela *Cubagua*, la palabra se ha engrandecido, no obstante haberse recogido sobre sí misma para buscarse y encontrarse como resplandeciente instrumento de comunicación. La prosa acompaña a la idea creativa: es tajante y adecuada al subyacente misterio que recorre la obra; y se hace esencialmente poética porque recibe la carga emotiva del autor y porque es la respuesta a una interacción entre lo que se ha pensado escribir y la emoción que se produce al encontrar lo que se ha querido escribir; y porque el libro está escrito

de esa manera, es por lo que la constancia de los logros literarios va aparejada a la de las consecuciones desde el punto de vista histórico. En este sentido al capítulo III, «Nueva Cádiz», refleja una armoniosa combinación de relato y descripción donde la historia real y documentada se engalana con las mejores palabras y con los mejores giros expresivos para equilibrar un conjunto sencillo, elegante y profundo: engastado en la mejor tradición del cronista y en la mejor posibilidad del narrador literario. El juego de sintetismo expresivo y las variantes insinuativas, son los dos elementos claves que sostienen el andamiaje estructural de esta magnífica novela. A tal punto se equilibran las acciones manifestativas, que dentro de un sobrio rigor anecdótico se entrelazan los arabescos de un lenguaje puro, hermoso, pleno de profundidades connotativas y poderoso en la relación escueta de hechos y de circunstancias. Solo esta forma de manejo lingüístico hace permisible y factible la captación de todos los juegos propuestos por el autor, donde mitos y leyendas y simbologías van y vienen entre la ficción de la irrealidad y de la intemporalidad, y la certera realidad histórica de sucesos y de personas cronológicamente existentes y actuantes. Es como si una compleja concepción de lo histórico quisiera fundamentarse en la presencia permanente del hombre, con su carga de situaciones existenciales y su similitud a través del devenir existencial, y la presencia lábil y difuminada del espacio temporal: continente y proyectante del hombre que lo habita y que le da certidumbre de haber sucedido.

En *Cubagua* se narran muy pocos hechos y un círculo concatenante limita esas circunstancias anecdóticas. Historias diarias y particulares que están dentro del contexto inexorable de ese círculo y que por atracción o por rechazo van a constituirse en un sedimentado crisol de experiencias, de apetencias, de virtudes y defectos, de angustias, de sueños y ensoñaciones, de apetencias y entregas, para hacer una historia y hacerla repetir cuando el tiempo se haya multiplicado y acaso no queden ni los recuerdos de lo sucedido ni de quienes protagonizaron lo sucedido. Solo la historia, como un poder eterno y repetitivo, posibilita que ese hombre y sus circunstancias se repitan —idénticos— cuando el tiempo posibilite la repetición. Así, *Cubagua* novela es historia integral de la Cubagua

isla, poblada entonces y despoblada hoy, pero espacio para la permanencia fugaz y para la analogía humana.

Como interpretación de acontecimientos, en *Cubagua*, la literatura se plena de historia; y esta, severa, imperturbable, necesitada de testimonios y de probatorias, se ilumina en la concepción literaria que la reviste y la recrea y la hace dócil y comprensible y la traduce en palabras sencillas, pero cargadas de un profundo contenido reflexivo que permite el ejemplo y la interpretación para beneficio del conocimiento que debemos tener de la realidad eterna.

Por variadas razones puede considerarse que la novela *Cubagua* representa la síntesis de una realidad. Extremando los recursos narrativos y ampliándolos con injerencias históricas desde donde derivan importantes planteamientos y cuestionamientos, Enrique Bernardo Núñez se internó en un campo poco explorado dentro de la novelística nacional, para estructurar una obra donde por igual transcurre el interés literario puro como el interés historicista y el interés didascálico: ejemplificación de sucesos que al paralizarse, en el tiempo, constituyen un espejo reflejante de realidades específicas y concretas, pero que pueden transformarse en ampliaciones proyectistas de circunstancias afines a la existencia del hombre y de las constantes y eternas preocupaciones de este. La importancia de la elaboración está en el hecho de que, con muy buen aprovechamiento, el escritor escrutó los más íntimos detalles de personalidades y hechos, traduciéndolos desde su inmediatez o de su pasajera significación, hasta un punto donde por la representación que adquieren, se convierten en hechos de historia verdadera, de historia que se proyecta para enseñanza y alerta. Núñez, en *Cubagua*, trastoca esa inmediatez sempiterna y rutinaria en acontecimiento profundo y ejemplificador, superando la propia consistencia de personajes y sucesos en mensaje aleccionador y alertante. La base de esta acción está centrada en la actuación de personajes que, por diversos y misteriosos motivos, se mueven en infinitas temporalidades y sirven de respuesta a las múltiples y casi angustiadas preguntas que a través del texto se va haciendo el propio escritor. El trasunto de Leiziaga, como moderno representante de un estrato que va surgiendo y se va adueñando del secreto de la realidad inmediata; personaje complejo como la época

que lo produce y con una idea fija del aprovechamiento del progreso, enfrentando a una sombra indefinida como la que representa fray Dionisio, especie de conciencia histórica que es voz de represión, de reflexión y de ejemplo. Entronque con lejanía y con la permanencia de la historia. Personaje de cada tiempo y significación del valor de la temporalidad, a la vez que representante de la fluidez de ese mismo tiempo. Repetición sintomática de una actitud, y voz propia del autor para advertir y para señalar. Ellos, acompañados por comparsas que vienen de los tiempos y se pierden en los tiempos; enfermedades bíblicas, personajes ambiciosos, jugadores, aventureros, timadores, indios defensores del alma de la raza; conquistadores envilecidos, mujeres alegres, calamidades, sufrimientos, angustias al lado de la alegría repentina —por inestable—, regocijo y preocupación infinita, parecen ser algunos de los rumbos que delimitan las personalidades diversas de esta novela que se pierde entre los vericuetos de la narración y de la historificación y de la interpretación reflexiva. Nila Cálice, bandera de todo el mestizaje que está constituido en la más absoluta libertad: consecuencia positivista de teorías educacionales de mejoramiento del espíritu; relación prelativa de la posterior Remota Montiel que inspiró en Rómulo Gallegos el desarrollo, una vez más, de las tesis deterministas que con tanto acierto manejó. Nila Cálice, representación de una modernidad que viene del atavismo y que, necesariamente, debe ser continuación, en una modernidad adaptada y alienada. Personajes, casi todos, que funcionan en bloques manifestativos, expresantes de ideas y de dinámicas búsquedas conceptuales, para darle razón a su creador cuando se planteaba la posibilidad de una nueva versión de esta novela, «de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida», según señalábamos anteriormente en este mismo estudio. Versiones de la vida como versiones de una novela: modificaciones, omisiones, añadidos; trabajo continuo de reestructuración al que era tan afecto el escritor y que lo llevó a una visión perfeccionista que quiso reflejar en sus opiniones y, más aún, en las reflexiones que a diario exponía en sus artículos de prensa. Esta preocupación por una nueva versión de su novela se refleja en la variación, a veces sustancial, de los textos diferentes a la primera edición.

Cotejando el material expresivo es posible determinar cuatro tipos de diferencias en los mencionados textos: el afán de añadir en corrección formal para dar explicaciones de algunas actitudes inmediatas de los personajes: correcciones no significativas pero referentes y modernizantes de lo expresado. Correcciones propiamente dichas donde se cambia la idea de lo expuesto, pero donde se resguarda la tonalidad manifestativa que, en general, tiene la novela. Así es posible señalar partes amplias donde el autor se percata de defectos visibles en la construcción o en la manifestación literaria, y corrige, eliminando actitudes narrativas que casi conllevan a lo dramático y a lo rebuscado. Diferenciación de textos que en la primera edición no aparecen, pero que, en sentido estricto, no cambian la panorámica del libro, sino que lo estilizan y elegantizan y, como cosa inexplicable, omisión de texto de esencial significación, no solo por lo que contienen, sino, principalmente, por lo que, en nueva versión, dejan de expresar. Quizás una de las mejores consecuciones de esta novela sea el momento final cuando Leiziaga se debe ir hacia las regiones del Orinoco; escena que dentro de una síntesis expresiva magistral, el autor concibió como premonitiva de la gran riqueza futura de la zona, y que en versiones posteriores es eliminada, privándolas de la precoz interpretación de una futura realidad[8].

Si bien los asuntos temáticos no significan grandes implicaciones en la estructura de la novela *Cubagua*, aquellos que se refieren a las preocupaciones generales del autor sí representan un campo variado y de gran interés para el conocimiento, inclusive, del modo de pensar misceláneo y universal de Enrique Bernardo Núñez. *Cubagua* está llena de toda clase de implicaciones ideológicas y de toda clase de reflexiones sobre asuntos de diversa índole.

---

8 Aunque Larrazábal Henríquez no lo aclara, parece evidente que está analizando las variaciones introducidas por Núñez al texto de la versión publicada en la edición que el mismo Larrazábal prologa, con respecto a las cuatro publicadas en vida de su autor (y no solo la primera de 1931, si bien esta sirve de base para las tres siguientes, con variantes menores). Y esto es, precisamente, pertinente por los cambios en la interpretación de la trama que producen su final, ya que en esta (Biblioteca Ayacucho) Leiziaga, en vez de dirigirse al Orinoco, vuelve a Cubagua. (N. del C.)

Podría decirse que sirvió al novelista para encajar muchas ideas permisibles dentro del contexto intemporal que funciona en el texto, densificando la intención expresiva y dándole un toque inusitado, dentro de la novelística nacional de la época. La novela que insiste en el análisis de cuestiones generales de interés universal, sin descuidar los asuntos inmediatos de la realidad del país, no se estilaba en Venezuela, o al menos no con la intensidad y la intención reflejada en *Cubagua*.

Estructurando un conjunto atractivo dentro de una concepción moderna de la narración, Núñez va tejiendo ideas alrededor de la trama que sirve de base a su novela. Preocupaciones particulares que como hombre reflexivo proyecta a la universalidad de las circunstancias, pasando, realmente, revista a toda una gama de situaciones que permitidas dentro del conjunto armónico de lo literario e histórico, significan un aporte efectivo y trascendente no solo en el estudio del ideario del autor, sino, y con mucho acierto, dentro del orden de ideas que por entonces representaban algún interés acorde en el ámbito del pensamiento.

En diversas ocasiones, y siempre con vehemencia denunciativa, Enrique Bernardo Núñez se manifestó preocupado por el destino de la tierra, no considerándola como posesión esencial para el asentamiento y beneficio del hombre, sino, más bien, como símbolo de la permanencia y de la pertenencia que el hombre hace del ambiente. La redención de la tierra, redención solo posibilitada por el trabajo, es tema consecuente en esta novela y en él están implícitos los desenvolvimientos de personajes tan importantes como Leiziaga y como Stakelun, representativos de fuerzas diferentes y antagónicas, pero identificadas en el interés final: la posesión por posesión; tesis que naufraga porque la intención del autor es ejemplificar a través de esa posesión de la tierra, y así lo resuelve en la novela. Fray Dionisio, en conversación intencionada con Leiziaga le recuerda la equivocación que comete al dejarse deslumbrar por la riqueza fácil, advirtiéndole, en la parte final del capítulo II, que «Todos buscan oro. [pero] Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra», con lo cual se establece como intérprete de su creador, reflejando la importancia capital de un regreso al pensamiento coherente de lo inmediato

y de lo seguramente productivo; oponiéndolo al constante aniquilamiento que ejerce el hombre sobre la tierra, y al trabajo insistente de los saqueadores, acusados en la relación que hace el escritor en su Discurso de Incorporación a la Academia de la Historia, ya citado, cuando al relatar el caso de Antón de Jaén, también ya mencionado, concluye expresando que «Fue por lo común la suerte de estos saqueadores de la tierra».

Enjuiciando diversos aspectos de economía social, Núñez es una voz premonitiva, derivada de sus profundas reflexiones sobre la realidad. La visión que se da en *Cubagua* de la región de Guayana y de su potencial de riqueza, es ejemplo definitorio del pensamiento que lo animaba. Leiziaga, derrotado en su afán de desmedida ambición por la riqueza fácil, es ubicado, al final de la novela, en la tierra promisoria de Guayana[9], que no solo le proveerá de sus infinitas posibilidades sino que le permitirá desarrollar las que como hombre de acción ha manifestado a su paso por la obra: «Desde Porlamar o desde cualquier sitio La Tirana, La Osa y El Faraute, partirán llevando al Orinoco la esperanza de la tierra nueva. Leiziaga será portador y recipiendario»[10].

En el mismo orden de cosas, las ideas que se expresan en *Cubagua* constituyen fundamentadas apreciaciones del escritor en diferentes direcciones, todas adaptadas al tratamiento anecdótico que se hace, en ese momento, en el texto de la obra. De esa manera es posible conocer opiniones autorizadas y reflexiones sobre las relaciones América-Europa, reflejadas en la opinión —intencionada por parte del autor— de Stakelun al hacerlo decir que «Europa ha terminado» (9) y que nosotros estamos naciendo ahora; o en las reflexiones que se hace Leiziaga cuando piensa que «Tarde o temprano, el mundo viejo iría desapareciendo, borrándose en América» (13), incluidas ambas a mitad del texto del capítulo I.

9 Esto se contradice con el final de la versión de la novela que Larrazábal Henríquez prologa aquí, como se explica en la nota anterior, y se debe a que en su primer estudio sobre el autor, el crítico trabajó con la tercera edición de *Cubagua*, mientras que edita en Biblioteca Ayacucho una versión póstuma, de la que no indica fuente. (N. del C.)

10 Larrazábal Henríquez, *Enrique Bernardo Núñez*, ob. cit., p. 67.

Igualmente podemos enterarnos de la idea que animaba al autor con respecto al petróleo, interesante planteamiento porque aquí se ve considerado en su relación histórica, enumerada en datos que significan, sin embargo, la visión proyectiva que sobre el asunto expresó el escritor. Estas ideas principales, de las muchas que funcionan en la novela, se conjugan en una representativa de la actitud visionaria de un novelista que entrelaza sus pensamientos y sus interpretaciones con el devenir narrativo que le permite estas conjeturas. América joven, petróleo como suceso histórico, aunados al interés y defensa del secreto de la tierra, confluyen en la idea del progreso que Núñez practicaba como solución de acercarse al mundo contemporáneo necesario para el país.

Al lado de esas preocupaciones proyectivas de asuntos de interés vital para el desarrollo del país nacional, Enrique Bernardo Núñez incluye, con justificada angustia, el problema de la raza, en todas sus derivaciones. Para él la raza es la procedencia, lo autóctono, lo propio, lo que originalmente sirvió de semilla para el posterior mestizaje; pero también lo es la resultante de ese mismo proceso que produjo al nuevo tipo de adaptación humana donde realmente se basamenta nuestra identidad. Al lado del pasado, del alma de la raza, que el autor resume en la primera descripción que hace de Nila Cálice, en los mismos comienzos del libro, cuando la llama «bella y altiva. Su cuerpo tenía la prístina oscuridad del alba. Una emoción de fuerza, los rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma» (8), incluye la nostalgia de la propia alma perdida, como conclusión pesimista de todo lo que pudo provenir desde las fuentes primigenias de un mundo humano amplio, sencillo, característico y pleno de los mágicos poderes que la Naturaleza les confería. Leyendas y certidumbres de Amalivaca; presencia concatenante de Vocchi en explicación de proceso existencial de transferencia de cultura y de renovación del espíritu; y nostalgia, también de todo el poder maravilloso de Erocomay.

> Personaje que penetra en el mito con objeto de materializarlo para el uso de la narración, se mueve en un ambiente de consecución poética que eleva la prosa hasta una tonalidad de intrínseca

> evocación. Erocomay personaje se convierte en un grito de vida para los indios ante el recuerdo de que era bella y fuerte y reinaba entre las mujeres. […] Erocomay se transforma en un símbolo de vida, y en deseo nostálgico del autor[11].

Cubagua novela presentiza, cada momento con mejor evidencia, la Cubagua isla que ha servido de ejemplo histórico para la reflexión del presente con la enseñanza del pasado, pero también presentiza el pensamiento vigente del escritor que fue visionario a través de páginas maravillosas, plenas de la angustia vital de un hombre preocupado por el futuro de su tierra.

---

11 Larrazábal Henríquez, *Enrique Bernardo Núñez*, ob. cit., p. 38.

*Cubagua**

Alexis Márquez Rodríguez

Como ya dijimos, la gran novela de Enrique Bernardo Núñez es *Cubagua*[1]. En ella convergen un tratamiento muy peculiar del *elemento histórico* en relación con la novela, y un conjunto de valores estilísticos sin duda excepcionales.

Cubagua se escribió entre 1929 y 1930[2]. Es, pues, coetánea con *Doña Bárbara* (1930), de Rómulo Gallegos, y *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri. Sin embargo, aun estando cualitativamente a la altura de ambas, no se parece en nada a ninguna de ellas. Ni se parece, de hecho, a ninguna otra novela venezolana ni latinoamericana de su tiempo. Y en tal sentido se adelanta muchos años a lo que va a ser característico de la llamada *nueva narrativa latinoamericana*. El más exigente de los lectores de hoy, en efecto, lee esta novela como si hubiese sido escrita ahora, y no hace sesenta años.

En ella, Enrique Bernardo Núñez juega con el *tiempo* como nadie lo hacía entonces entre nosotros, mucho antes de los notables

* Extracto de «Enrique Bernardo Núñez», en *Historia y ficción de la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, pp. 176-188.

1 En efecto, en la introducción del capítulo de este libro, dedicado al autor, el crítico afirma: «La obra novelística de Enrique Bernardo Núñez fue dispareja. De hecho, solo una de sus cuatro novelas alcanzó un alto grado de calidad, hasta el punto de merecer el calificativo de gran novela: *Cubagua*…», p. 171. (N. del C.)

2 El estudio genético de los materiales pre-textuales de la novela permiten indicar que Núñez comenzó a escribir la novela en 1928. (N. del C.)

experimentos que en ese sentido iniciara Alejo Carpentier al comienzo de los años cuarenta, con su cuento «Viaje a la semilla» (1942). Sus antecedentes hay que buscarlos, pues, directamente en los grandes narradores que en la década del veinte revolucionaron, en Europa y en los Estados Unidos, el arte de novelar, de manera especial mediante un aprovechamiento original y novedoso de la *dimensión temporal;* es decir, en Proust, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, entre otros.

Esta manera de valerse del *tiempo* que trae como novedad esta novela de Enrique Bernardo Núñez abarca, por lo demás, como en aquellos grandes novelistas, y en los que han de aparecer después, desde la *dimensión técnica del tiempo*, en tanto que *recurso narrativo*, hasta su *dimensión filosófica*, en tanto que *problema metafísico*, que ha despertado el interés del hombre desde su más temprana toma de conciencia acerca del misterio de *lo que somos* y de *lo que venimos a hacer* en el mundo. Desde los primeros pasajes se plantea, por ejemplo, el eterno asunto de la *relatividad del tiempo*, puesta de manifiesto sobre todo por el desigual nivel de desarrollo de las sociedades humanas, que determina, pongamos por caso, que el tiempo transcurra a ritmos distintos, según las circunstancias en que el hombre se encuentre. Leiziaga, uno de los personajes protagónicos de *Cubagua*, confiesa en un momento dado, en los comienzos casi de la novela: «Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años» (13)[3]. Y un poco más adelante, después de evocar la vida pasada de los indígenas que habitaban en la isla de Cubagua, perturbada luego por la llegada de «descubridores, piratas, vendedores de esclavos», agrega: «Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora» (19). Y aún mucho después resume todo en una reflexión inquietante, en que la simbolización del *tiempo* por la *espuma* da idea de lo deleznable de aquel: «Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma» (80). Incluso hay

3 Citamos de acuerdo con la edición de *Cubagua* del Segundo Festival del Libro Venezolano, Caracas; s/f [1959] ni lugar de edición [Lima].

un momento en que la inmersión del hombre y de la vida en el tiempo se le revela a Leiziaga como inexorable, como una tiranía de la que el hombre no puede librarse. En una conversación que sostiene con otro personaje, fray Dionisio, hablan del antiguo esplendor de Cubagua, cuando Nueva Cádiz, la ciudad allí fundada por los conquistadores españoles, «se hallaba en su mayor riqueza», y entonces Leiziaga exclama: «El pasado, siempre el pasado. Pero ¿es que no se puede huir de él?» (31). Como dato particularmente significativo podemos observar que *Cubagua* comienza con una observación donde el *tiempo* está presente de una manera dominante, y concluye con otra del mismo orden. En efecto, en las primeras líneas de la novela leemos: «En el centro de Margarita La Asunción erige sus paredones de fábricas abandonadas hace mucho tiempo y las tapias blancas de sus corrales ornamentados de plátanos» (7). Y exactamente en su última frase se registra: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (94).

Lo curioso es que, paralela a esta noción de lo vertiginoso, fugaz y demoledor del *tiempo*, que a veces, sin embargo, marcha a ritmos más lentos, se da también la impresión de que a lo largo de los siglos *no hubiese pasado nada*, que las cosas no hubiesen cambiado, que todo siguiese igual. Contradicción muy frecuente, que se presenta siempre como un desafío a los principios de la dialéctica, si bien pudiera ser que esté más bien imbuida en ellos mismos. Leiziaga acaricia la idea de revivir el esplendor mercantilista de Cubagua. Le manifiesta su entusiasmo a fray Dionisio, y entre ellos se produce un breve y significativo diálogo:

> Volvióse [Leiziaga] y se halló frente a fray Dionisio. Parecía más alto, más flaco, próximo a convertirse en un montón de ceniza. Sus dedos resbalaban por la barba, una barba que casi ocultaba la boca hundida.
> —Estoy pensando en levantar un plano. La situación es excelente. Fácil comunicación por todos lados. El agua puede traerse en pipas, de Cumaná.
> —Exactamente. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente—. Y añadió: —Verdad que es poco tiempo (28).

Más tarde, cuando examinaba un mapa de Nueva Cádiz que le había proporcionado fray Dionisio, y ante una observación de este, el propio Leiziaga repara en que los nombres con que se topa a cada paso son los mismos del pasado remoto. Y piensa en lo curioso de esa repetición de nombres, que pudiera indicar que son la misma gente, como en una fugaz referencia alusiva a la posibilidad de una reencarnación. Él mismo pudiera ser la repetición de un antiguo buscador de riquezas de que le hablara el cura:

> Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto. Leiziaga le ofreció un cigarrillo y acercó su vaso.
> —Por cierto —continuó en tono familiar— que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra.
> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano?, Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz.- Detal de licores». Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? Se volvió a sentar, a un gesto del fraile, que hojeaba un cuaderno amarillento, un manuscrito antiguo.
> Su reloj marcaba las ocho. En aquel momento le asaltó el recuerdo de las ciudades envueltas en una atmósfera sensual y luminosa. Aquel mundo le parecía infinitamente distante (34-35).

Estas referencias al *tiempo*, su relatividad y sus aparentes contradicciones, ayudan mucho a producir en la novela una atmósfera un tanto misteriosa, esotérica, de magia o prodigio. A lo cual también contribuye la ambigüedad con que a veces juega el narrador. Hay todo un episodio, por lo demás muy importante, como es la visita —el *descenso*— de Leiziaga y otros personajes a las catacumbas de Nueva Cádiz, narrado precisamente dentro de un clima tal, que de momento pudiera parecer un sueño, en el cual entrara en actividad la más febril imaginación onírica. Sin embargo, el narrador, de manera intencional deja expresa la posibilidad

de que el hecho haya sido real —pese a que el mismo personaje protagónico llega a manifestar su duda al respecto—, contribuyendo así a ese toque misterioso y esotérico de que ya hemos hablado. Este episodio en algo nos recuerda el viaje subterráneo que, muchos años después, aparecerá en la novela *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, publicada en 1949. Es muy improbable, sin embargo, que este haya conocido, cuando escribió la suya, la novela de Enrique Bernardo Núñez. Este tema del «descenso», por lo demás, se inscribe dentro de una vieja tradición dentro de literatura occidental, cuya representación más conspicua es, sin duda, la *Divina comedia*, de Dante. Esta sí debió de ser conocida por Núñez cuando escribió su novela.

Dentro de esta misma línea se sitúa también el manejo que hace el novelista de una fabulosa tradición mítica, en especial de estirpe indígena americana, en la que se entrecruzan referencias a El Dorado y a las Amazonas; menciones indirectas de cultos lunares; otras más concretas, de deidades y sacralizaciones del mundo vegetal y animal; de ritos bárbaros y de prácticas de animismo muy anteriores a la llegada a nuestras tierras de los negros africanos, con su riquísima mitología animista.

Desde luego, todo esto se enriquece, además, con los elementos mismos de la realidad ya no solo natural, sino también histórica. La condición insular de Cubagua se presta, de por sí, para las especulaciones esotéricas, pues es tradición de ámbito universal la vinculación del mar con una mitología en especial apta para la superstición y la credibilidad en lo esotérico. Pero a ello se agrega el hecho concreto y tangible del destino trágico de la ciudad allí fundada, Nueva Cádiz, hundida en el mar por efecto de algún cataclismo. Su historia, por tanto, evoca la de otras ciudades famosas por un análogo destino trágico, marcado por la destrucción violenta por efecto de los elementos, y casi siempre unida a las ideas de maldición o castigo divino, como Sodoma y Gomorra, Cartago y Pompeya… En tal sentido, también en *Cubagua* es posible señalar la presencia de lo que años más tarde Alejo Carpentier descubrirá y enunciará como *lo real maravilloso.*

Con todo, lo que más llama la atención en *Cubagua* es la muy personal manera de su autor aprovechar el *hecho histórico*

como elemento literario. La vinculación entre el *presente* y el *pasado*, por una parte, y por otra el cruce de *lo indígena* con *lo europeo* en la raíz de nuestro mestizaje étnico y cultural, tienen en la novela una importancia capital, al par que se presentan de un modo también novedoso. En este sentido hay un personaje, Nila Cálice, cuya fisonomía adquiere un gran valor simbólico. Ella se erige como una especie de puente de doble canal, pues lo es al mismo tiempo entre el *presente* y el *pasado*, en tanto que dimensiones temporales, y entre el *mundo indígena americano* y la llamada *cultura occidental* en la cual aquel fue insertado, si se quiere a la fuerza, y a la que por ello mismo, querámoslo o no, pertenecemos inexorablemente. Nila lleva el apellido de un blanco, que la crió y fue su tutor. Pero ella era hija de Rimarima, un cacique tamanaco asesinado, cuando todavía Nila era muy niña, por unos aventureros de la selva, buscadores y comerciantes del caucho. Más tarde viajó a Europa y los Estados Unidos donde incluso hizo estudios universitarios. La historia de la muchacha fluye entre la realidad y la leyenda. Tal vez de modo intencional, el narrador nos la presenta dentro de una atmósfera de ambigüedad tal, que de momento el lector pierde la noción de si se trata de un episodio del *presente* de la novela, o, por el contrario, pertenece al *pasado* remoto de la Conquista.

En esa vida, además se entrecruzan lo mítico y lo tangible. A poco de quedar huérfana, a los catorce años, Nila, que después de la muerte de su padre huye con cuatro indios que la protegen, se topa de pronto con uno de los asesinos, y la jovencita, hábil en el manejo del arco, lo mata de un flechazo. «Enseguida, ayudada de sus indios, ella misma le extrajo el corazón. Lo quemaron y guardaron las cenizas en un saquito, talismán único que preserva de la muerte, de la derrota y de las malas pasiones» (57). Poco después de este episodio tan singular, el grupo se encuentra con un misionero, «[…] que leía en su breviario alumbrándose con un cocuyo» (*id.*). Era fray Dionisio, quien rescata a la muchacha y la pone en manos de Pedro Cálice, que cuidará de ella y será su tutor. Se trata, en fin, de una historia llena de signos peculiares, de elementos disímiles que se entrecruzan, casi siempre con un valor simbólico: la muerte del padre, víctima en su propia tierra del invasor aventurero; la luz del cocuyo con que el fraile se ilumina

para leer su breviario; la extracción ritual del corazón del enemigo muerto, y su reducción a cenizas para convertirlo en amuleto; el viaje a Europa y los Estados Unidos, cumbres de la «civilización occidental», y la sincrética relación de unos valores y realidades que contrastan con los suyos… Todo, insistimos, colocado dentro de una atmósfera de ambigüedad que nos lleva del *presente* al *pasado* en un fascinante periplo entre *lo real* y *lo fantasioso*. Allí se cuenta, por ejemplo —lo cuenta el propio fray Dionisio—, que siglos atrás, un indio había dado muerte a un misionero que llevaba ese mismo nombre:

> Una sonrisa traspasa la cara terrosa de fray Dionisio, y sus palabras forman círculos en el silencio:
> —¿Conoces la antigua costumbre? Los indios trocaban sus nombres. Había el cacique don Diego, el Gil González, don Alonso, y así muchos… Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio.
> Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente (61).

El encanto que la ambigüedad de estos pasajes produce en el lector no es de los menores que proporciona esta novela.

Lo tradicional en la *novela histórica*, en cuanto a la integración de *lo histórico* dentro de *lo ficticio*, es que el novelista tome una *realidad histórica*, hechos y personajes que le sirvan de contexto para insertar una *anécdota ficticia*. La primera innovación que hallamos en ese esquema de trabajo consiste en invertir, en cierta manera, los términos de esa ecuación, y tomar algunos *elementos de ficción* para insertarlos dentro del *hecho histórico*, teniendo este primacía sobre lo ficticio, y con el propósito paradójico de hacer más verosímil la historia contada, para flexibilizar la secuencias de lo narrado, y aun para completar, ante los ojos del lector, lo que en la realidad no se conoce íntegramente, o si se conoce, se cree o se prefiere que hubiese ocurrido de otra manera. No estamos todavía, por

supuesto, en la tercera etapa evolutiva de la *novela histórica*, en que *lo histórico*, después de estudiado y conocido de manera minuciosa, es deformado intencionalmente por el novelista hasta límites inimaginables, que incluyen *lo grotesco* y lo *totalmente fantasioso*, todo ello sin que los sucesos y los personajes pierdan su fisonomía en un grado tal que no puedan ser reconocidos por el lector. Pero en esta novela de Enrique Bernardo Núñez —tan lejos aún de este último esquema, cuyo máximo exponente ha sido hasta hoy Carlos Fuentes— hallamos un procedimiento que no corresponde a ninguno de aquellos dos. Él, en efecto, altera esos modelos en más de un sentido. En primer lugar, su novela no transcurre en el *pasado*, sino en el *presente* del novelista. Sabemos que la *acción novelesca* transcurre a mediados de la década del veinte, entre otras cosas porque Leiziaga, preso en La Asunción por presunto contrabandista, graba en el muro del calabozo un nombre, Erocomay (es el nombre indígena de Nila Cálice), y abajo el año: *1925*. Hay, además, otros datos que, si bien no precisan la fecha de los acontecimientos en forma expresa, permiten deducirla.

Abundan, por otra parte, las referencias arqueológicas, que imperceptiblemente van tendiendo un puente entre *presente* y *pasado*:

> Antonio Cedeño rema lentamente. Es un hombre corpulento. Su rostro recuerda el de los ídolos esculpidos en piedra que yacen dispersos y enterrados. Toscos y deformes, pero que esconden bajo su fealdad irónica el misterio de los orígenes, la remota y deliciosa verdad (17).
>
> Hombres casi desnudos repetían gestos ancestrales. Las velas se hinchan lozanas. Con una serenidad augusta lanzaban las redes (18).
>
> Las costas de Margarita están llenas de cañones hundidos en la arena, de castillos y fortines desmoronados. Lo mismo las costas de Paria y de Cumaná y de Guayana y de las islas que trazan un arco gigantesco en el Caribe. De Este a Poniente. Es todo lo que resta de un gran imperio (81).

A lo anterior hay mucho que agregar. A poco de arrancar la novela, el narrador hace referencia a la historia remota de la Conquista, y en concreto habla de las aventuras de Lope de Aguirre,

muy ligadas a la isla de Margarita no solo desde el punto de vista histórico, sino también en relación con la mitología y el folclore, hasta el punto de ser parte sustancial de su realidad vital. En este pasaje, incluso, el narrador hace una *inserción intertextual* de una antigua crónica sobre el famoso personaje (9-10). Esta misma técnica de la *intertextualidad* fue utilizada en otros pasajes por Enrique Bernardo Núñez, mucho antes, por supuesto, de que Julia Kristeva, basada en ciertos señalamientos de Mijail Bajtin, formulara sus teorías acerca de ella, después glosadas y ampliadas por Severo Sarduy. Hay en *Cubagua*, en efecto, una cita textual, pongamos por caso, del *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional*, de Francisco Depons, y otras no textuales, identificadas como del mismo autor. Por otra parte, a lo largo de la novela va encontrando el lector alusiones y referencias directas a la historia pretérita de Cubagua y de la Margarita, muchas de las cuales recuerdan a más de uno de los cronistas de Indias. Una atenta revisión de ellas permitiría detectar las fuentes concretas de donde fueron tomadas. Son del tipo de las *inserciones intertextuales* que Sarduy llama *reminiscencias*. Pero hay que agregar que el novelista incorpora estas referencias apelando a diversos recursos, que contribuyen no poco a darle al texto la novedad de lo moderno. Por ejemplo, casi todas las noticias sobre la historia de Nueva Cádiz le son contadas a Leiziaga por fray Dionisio, quien era un acucioso lector de las antiguas crónicas, e incluso escribía sus propias anotaciones al margen de los libros que leía.

El empleo de tales recursos le permite al novelista establecer ciertas relaciones entre antiguos *mitos universales* y la *mitología americana*. Todo el capítulo V, por ejemplo, está formado por la inserción de un antiguo manuscrito presuntamente hallado en la jefatura civil de La Asunción, perdido entre otros objetos y bastante deteriorado. En él se narra la historia de Vocchi. Es este otro de los pasajes en que con mayor maestría Núñez juega con la ambigüedad. Vocchi es un curioso personaje semihumano y semidivino, nacido en Lanka, la legendaria ciudad fundada por el propio Visvakarman, quien según la mitología hindú reveló a los hombres las ciencias de la arquitectura y la mecánica. Vocchi fue además un espíritu aventurero que desde muy temprano viajó

mucho, atravesó la Mesopotamia, y llegó hasta Bactra y Samarcanda, en Asia Central. Ansioso de conocer más, llegó muy lejos en sus viajes, y en una ocasión fue apresado por los fenicios y reducido a la esclavitud. Navegando por el mar, llevado como esclavo, una tormenta lo arrastró hasta un país desconocido, con ciudades esplendorosas, grandes canales y máquinas asombrosas, que incluso se remontaban por los aires. Allí es adorado como un dios, y se le erigen templos y se le dedican rituales. Pero era un mundo enloquecido por el comercio y la codicia. Había guerras. De pronto aquel mundo corrompido recibe el castigo divino, en la forma de una inundación universal. Todo es cubierto por las aguas. Vocchi se salva en una isla. Cuando cesa el cataclismo y las aguas comienzan su descenso, ve venir una extraña barca con muchas velas, en la que iba otro hombre salvado del furor divino: era Amalivaca, el taumaturgo de los indios que habitaban las orillas del Orinoco. «En su inteligencia y en su poder reconocieron que eran hermanos» (64). Navegando juntos, se adentraron por una de las innumerables bocas de un gran río, donde encontraron unos hombres que huían. Lo hicieron su pueblo. Desde entonces estuvieron unidos mucho tiempo, y comenzaron de nuevo la vida sobre la Tierra. Engendraron muchos hijos en las mujeres de aquel pueblo. Hasta que Amalivaca decidió irse y encargó a Vocchi el cuidado de aquella gente. Un día, Vocchi, nostálgico de su vida primitiva, quiso retornar a su pueblo de origen. No encontró nada de lo que buscaba. Supo entonces que, mientras tanto, «ciertos navíos, buscando una ruta nueva para ir a las Indias, habían encontrado hacia Occidente unas tierras desconocidas» (65). Vocchi decidió volver, pero ya era tarde. No solo porque los invasores habían logrado su propósito, sino también porque en su ausencia había perdido sus poderes divinos:

> Cuando Vocchi regresó, ya era tarde. Los vio por primera vez a través de un bosque. Vestían horribles armaduras. Eran sucios, groseros y malvados. En vano los dueños de la tierra quisieron festejar el encuentro de los hermanos perdidos tanto tiempo. En vano Vocchi, obligado a ocultarse, fue de asilo en asilo, entre cavernas y arcabucos. Les perseguían, porque en virtud de su

> naturaleza [los dioses] pierden todo poder al ser derribados de sus altares, y los altares de Vocchi eran esas palmeras y samanes en medio de bosques milenarios (66)[4].

Este episodio, en apariencia desvinculado de la trama novelesca de *Cubagua*, marca no obstante una pauta importante en relación con lo que antes hemos dicho, y complementa y amplía la vinculación establecida por el novelista entre el *pasado* y el *presente*, y entre lo indígena americano y lo hispánico. La historia de Vocchi, al entrecruzarse con la tradición indígena de nuestro Amalivaca, lleva aquella vinculación aún más lejos, hasta darle un ámbito universal.

Por último, la novedad apuntada, en cuanto a la adopción por nuestro novelista de un esquema distinto en el tratamiento e inserción de *lo histórico* dentro de *lo ficticio*, se robustece cuando observamos que en esta novela no siempre el *pasado histórico* hasta el *presente* se basa en episodios veraces, sino más bien en otras *ficciones* del novelista, pero referidas a aquel *pasado histórico*. De nuevo partimos del hecho de que en la *novela histórica* más o menos tradicional, lo acostumbrado es que los *hechos históricos* —sucesos y personajes— sean veraces. Aquí no es necesariamente así. Desde luego que se mencionan episodios y personajes históricos conocidos; pero es frecuente que se trate también de episodios y personajes inventados por el novelista y referidos al pasado histórico, aunque *reales* en la medida en que encajan a la perfección con la realidad histórica a la cual se remiten. De modo que, técnicamente hablando, en esta novela hallamos no pocas veces la presencia de una doble ficción: la *ficción novelesca* propiamente dicha, es decir, la constituida por los personajes y las acciones que el autor inventa y coloca en *su propio tiempo*, *1925*; y la *ficción histórica*, es decir los episodios y personajes

4 Este tema, del encuentro entre dos seres, uno americano y otro de remota procedencia, que sobreviven a la gran inundación —*el diluvio universal*, en la tradición hebreo-cristiana—, reaparecerá años después en un cuento de Alejo Carpentier, «Los elegidos», en el que, en efecto, Amalivaca es visitado en sus reinos del Orinoco por Noé, el Hombre de Sin, Deucalión y demás seres míticos que sobrevivieron a la destrucción universal de las aguas salidas de madre, con el encargo de volver a poblar la tierra.

que, aunque inventados también por el novelista, corresponden fielmente a un *pasado histórico* más o menos remoto.

A lo anterior es preciso agregar que la novela, en general, está concebida en función de una *conciencia histórica* muy clara. Lo cual no debe sorprender, si se recuerda que el autor, sin ser propiamente un historiador, trabajó, no obstante, con especial interés y perspicacia la temática histórica dentro de su labor de ensayista, antes y después de *Cubagua*. Esta *conciencia histórica*, por lo demás, permite al autor reivindicar con bastante fortuna el derecho del novelista a la interpretación de hechos históricos, sin que para ello deba apegarse servilmente a los criterios interpretativos de los historiadores. Fray Dionisio, incluso, llega a disentir expresamente de opiniones asentadas con criterio de autoridad por historiadores y cronistas. En el pasaje antes citado, en que el sacerdote cita el famoso libro de Depons, se registra lo siguiente:

> Depons habla de la extinción completa de los ostrales, lo cual fue, según él, de gran beneficio para la agricultura. Fray Dionisio mueve la cabeza en una afirmación burlona:
> —Los placeres no se agotaron nunca. Cuando se empobrecían de un lado, se hallaba otra zona más rica. Es el mismo sistema empleado hoy. Otras causas determinaron el abandono de Cubagua (32-33).

Más adelante, el mismo fray Dionisio, que le ha relatado a Leiziaga la historia completa de Cubagua, remata su relación con estas palabras:

> Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. *Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas*. Cardones. La voz de fray Dionisio suena como un eco: Laus Deo.
> —¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio? (53, énf. nuestro).

Al final, será el propio Leiziaga quien demuestre haber asimilado el pensamiento de fray Dionisio, al referirse a Cubagua con una diáfana *conciencia histórica*. Es en un pasaje en que Leiziaga refuta una pedantesca opinión del doctor Tiberio Mendoza, quien se erige en representante del criterio académico. Leiziaga le cuenta la fascinante aventura que para él significó su viaje a Cubagua. Su interlocutor le responde con sorna, y entonces Leiziaga se lanza a fondo:

> —Esas son fantasías, querido amigo. Cubagua es una isla inhabitable. Lea a Depons, a Rojas, a los cronistas de Indias. Venga a decirnos absurdos—. Y añadió con solemnidad—: Además, además hay un alma indestructible de la raza:
> —¿Pero cuál es el alma de la raza? —pregunta Leiziaga—. ¿Es quizás la nostalgia, la gran tristeza del pueblo que se ignora a sí mismo, o son almas superpuestas, vigilantes para que ninguna cobre imperio sobre la otra? República, burocracia, todo les deja indiferentes. El negro y el indio toman la guitarra en sus manos del mismo modo que el rifle, cantan con una tristeza pueril y viven sin conocerse o se matan entre sí. Bailes y canciones, luz, palmeras, he ahí todo el sentimiento, el alma de la raza (82-83).

Quede claro que no pretendemos juzgar en uno u otro sentido el valor de *tesis*, que sin duda tienen estas consideraciones sobre la historia o sobre el valor social o filosófico de los hechos que hacen el narrador o sus personajes, o aquel por boca de estos. Lo que nos interesa señalar es la existencia de esos juicios, que revelan, como ya dijimos, por una parte la presencia de una *conciencia histórica* cuya valoración no corresponde a este trabajo; y por la otra, la asunción por el novelista de un derecho inalienable a reinterpretar la historia a su leal saber y entender, derecho que siempre los historiadores han pretendido negar al autor de ficciones literarias, aun, y sobre todo, cuando las mismas se fundamentan en épocas, sucesos o personajes históricos.

Cubagua: En torno al mito y lo sagrado*

Douglas Bohórquez

> La isla de Cubagua nos enseña este natural cambio claramente,
> la cual aunque es estéril y pequeña, sin recurso de río ni de fuente,
> sin árbol y sin rama para leña sino cardos y espinas solamente;
> sus faltas enmendó naturaleza con una prosperísima riqueza.
>
> Juan de Castellanos

La «escritura» del mito y de lo sagrado es una vía de acceso fundamental a *Cubagua*[1] que nos permite comprender su concepción estética y su aporte renovador en el contexto de la narrativa venezolana. Una de sus raíces primigenias está en el mito y en la noción y espacio de lo sagrado que este crea y proyecta. Este trabajo poético del mito y de lo sagrado le otorga a *Cubagua* una dimensión estética original que la diferencia de las tradicionales «novelas de la tierra» en la medida en que la recuperación de lo mítico-americano implica una crítica poética a las estructuras y relaciones de poder que han regido los destinos del continente.

Desde el mito *Cubagua* hace una crítica de la Historia, arraigándola en los «orígenes», en esa suerte de geología política y semántica que se lee en la resistencia de los indígenas durante la Conquista, en su cultura mágico-sagrada. Desde esta puesta en escena ficcional de lo mítico indígena *Cubagua* reinventa, reinterpreta, reescribe nuestro pasado y se proyecta sobre el futuro a través de un renovador juego de planos narrativos y temporales. Nada

* Publicado en *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1990, pp. 45-55.

1 *Cubagua*, en *Cubagua – La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

escapa en *Cubagua* al mito y a su ámbito de lo sagrado: personajes, sus funciones o acciones narrativas, el paisaje de la isla misma a ratos transfigurado en ritos, danzas, celebraciones, en poesía, encarnan significaciones míticas.

Vocchi, Erocomay, Arimuy, Amalivaca, Thenocas son algunas nominaciones de esta presencia narrativa del mito y de lo sagrado a partir de los que se describe poéticamente la fundación de Cubagua, la llegada de los españoles y la guerra, el etnocidio[2]. Pero también Leiziaga, Henry Stakelun o el Dr. Figueiras simbolizan en forma enmascarada, en el reverso de sus actuaciones, esta figuración reiterativa y circular del mito. De una sacralidad y una mitología que se inscribe en cada trazo de la «escritura» de *Cubagua.*

Las cosechas, la guerra, el amor, las relaciones interpersonajes, las fiestas y danzas, el día, la noche, la muerte, todo participa en este texto de ese orden secreto, misterioso y ritual de lo sagrado.

> La noche se acerca en el rumor del maíz mezclado a las canciones maternales y en esos bálsamos misteriosos vertidos en los caminos. El maíz, planta sagrada como el tabaco y el moriche, merece el amor de los hombres. Las auroras están cargadas de flores y las tardes dan sus estrellas. Entonces, en los patios rodeados de fosos arden las danzas, los areítos en que se refiere la historia al son de flautas y atabales (48).

El universo mítico a partir del cual se expande lo mágico-sagrado y que define o caracteriza la cultura indígena en el texto se diferencia así del mundo «civilizado» del blanco, marcado por la violencia, por lo profano, orientado a partir del momento mismo

2 «La destrucción de las civilizaciones —dice Jaulin— lo que quizás imperfectamente define el término de etnocidio es evidentemente la instauración de un "proceso" de destrucción de civilizaciones. Este "proceso" sin duda designa un "organismo" orientado, si no hacia su muerte a largo plazo, en todo caso y por definición, hacia la muerte de los demás a corto o mediano plazo». Robert Jaulin, *La descivilización. Política y práctica del etnocidio*, México, Nueva Imagen, 1979, trad. Federico Sánchez Ventura, pp. 11-12.

de la Conquista a la asimilación religiosa y a la reducción bélica, genocida y etnocida de las etnias indígenas[3].

A la cosmovisión mítico-mágica indígena, sujeta a un orden sagrado, *Cubagua* opone la concepción racionalista, dominadora y pragmática del blanco que emerge a partir de la Conquista y de cuyas relaciones de poder se deriva un orden de violencia y de destrucción, de saqueo institucionalizado. Pero el mito no está usado en función de una denuncia directa sino que es explorado y utilizado intertextualmente, por una ficción que busca nuevas posibilidades dialógicas y formales a través de la interrelación de lenguajes y de la puesta en escena de inéditos procedimientos técnicos como la dislocación tempo-espacial y el juego y yuxtaposición de planos narrativos y temporales.

Para Enrique Bernardo Núñez la «escritura» del mito es también *potens* (en el sentido de Lezama: posibilidad infinita, poesía) y diálogo de lenguajes, palabra ambigua en la que se duplica y relativiza el universo. *Cubagua* explora este dialogismo y heterología, partiendo precisamente de las posibilidades poéticas del mito, de sus estructuras de significación afines a las de la poesía. Los personajes viven y actúan ese desdoblamiento que les otorga el mito, una cierta duplicidad de otra historia, arraigada en los tiempos de la *fundación*, del origen, en la memoria colectiva, que corre paralela y/o yuxtapuesta al discurso narrativo de la novela. Un trasfondo de otredad,

3 Cronistas e historiadores han señalado como, para los españoles que realizaron la Conquista, Cubagua significó la realización de ese sueño o mito de un «paraíso» de riquezas, de un «dorado», de una «isla del tesoro». Así Arístides Rojas, un escritor tan querido por Núñez (*Cf.* Enrique Bernardo Núñez, «Arístides Rojas-Anticuario del Nuevo Mundo» en *Escritores venezolanos*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1974, pp. 19-69) ha podido indicar que «La primera isla que regala sus dones al Viejo Mundo es Cubagua. Allí Ortal, Cedeño, Berrío, Benzoni, Raleigh y los exploradores del Dorado…». (En A. Rojas, *Humboldtianas*, Caracas, Ministerio de Educación-Ipasme, 1984, t. I, p. 82). Y Pardo ha escrito más tarde como en Cubagua «Todo en verdad es estupendo, inverosímil, rayano en lo fabuloso... Se juega el dinero, se juegan las perlas, se juegan los esclavos. En los esclavos mozos desahogan los cubagüenses sus apetitos…». Isaac J. Pardo, «Imagen de Venezuela en el siglo XVI», en *Esta Tierra de Gracia*, 2.ª ed., Caracas, Ministerio de Educación, 1965, pp. 70-71.

de miedos y angustias ancestrales, de vida fantasmal, parpadea en la intrahistoria que los constituye, en la que se desenvuelven, desde la que tanto se nos asemeja a los personajes también míticos de Rulfo[4].

Cubagua nos comunica con ese «otro mundo» de miedos, de terror sagrado, de muerte que corre por debajo de las crueldades, posesiones, violencia, que instaura la Conquista y que genera la atmósfera, el clima de una suerte de escritura mítica del «otro». Ese otro enigmático, misterioso, oscilante entre la vida y la muerte, en una suerte de umbral de esta y que está detrás de cada personaje, sostenido por un fondo de abyección, de ambigüedad y de sacralidad[5]. La vida de Leiziaga como la de Cubagua, está marcada por

---

4 Rulfo ha señalado en este orden de ideas «El mito antecede a la historia y ha echado raíces muy hondas en la mentalidad de la gente: el indio se lo transmitió al mestizo y al blanco, o sea, al criollo. Cuando la mitología se mezcla con la realidad, surge un mundo fantástico y es precisamente en un mundo así donde viven los indios. Así pues, como se ve, no es una simple fantasía, sino sencillamente su mundo en que viven: una amalgama de creencias, mitos, magia. Un mundo real y a la vez mágico. Los escritores han captado, han percibido ese vínculo elemental que hay entre la realidad y la magia. Es más, hasta lo presentan; y es ahí justamente de donde deriva el nombre de "realismo mágico"». (En «Juan Rulfo y el realismo mágico», entrevista a Juan Rulfo por Román Samsel, Revista *Plural* 157, p. 30). Rafael Alfonzo ha señalado por su parte que en efecto «*Cubagua* puede emparentarse con otra obra maestra de la literatura latinoamericana, *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, publicada 25 años después, por eso de la convivencia de vivos y muertos en la enigmática soledad de Cubagua. De allí que Enrique Bernardo Núñez y Rulfo desentrañan el ámbito misterioso, también enigmático, de Latinoamérica; alumbran ese lado oscuro de nuestro lenguaje; el murmullo de los muertos, el sueño de nuestros antepasados». Rafael Alfonzo, «La ilusión de una escritura perfecta», opiniones sobre *Cubagua* en *El Papel Literario*, *El Nacional*, Caracas, 30 de agosto de 1987.

5 Miliani subraya este rasgo de desdoblamiento en personajes como Pedro Cálice y Nila Cálice. «El negrero esclavista Pedro Cálice es cazador de indios, pero se desdobla en personificación del mito de Amalivaca, el dios viajero. [...] Allí están igualmente los mitos lunares de Selene o los de la virginidad venerada en una Diana clásica que se transmuta en virgen prostituida en las universidades yanquis: Nila Cálice, expresión de la mitología indígena orinoquense, actualizada en los nuevos mitos de la mujer cultivada en los estudios que ha realizado en la metrópoli de hoy». Domingo Miliani, Prólogo a *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de Las Américas, 1978, p. XXIII.

esta persecución de un pasado terrible, secreto, sombrío, habitado de extrañas gravitaciones, de ecos y murmuraciones sagradas, procedentes de «otro ámbito», de un otro lado u orilla del tiempo.

> [Leiziaga] Examinó el piso de tierra mezclada con polvo de madreperlas. Sacudió los eslabones sujetos a los muros. Al cabo advirtió un pesado anillo a la altura de un hombre y lo asió con fuerza tratando de removerlo. Entonces la pared cedió obediente a un mecanismo y se abrieron ante él las catacumbas de Cubagua. Sombra, misterio, silencio. El aire espeso, húmedo, le hizo retroceder, un ligero silbido recorrió las tinieblas, algo vago, onduloso, brillante. Unos pájaros huyeron asustados dando chillidos feroces (77-78).

Esta pluralidad significante del mito, de lo ritual, de lo oral, estructuran un espacio colectivo de lo sagrado, una memoria mítica de la *fundación*, de unos *orígenes* que en Cubagua siempre asedian, a los que siempre se regresa, localizados en un tiempo anterior a la cronología, a la sucesión lineal, histórica, que instaura la Conquista.

Los personajes viven, actúan, se desplazan en función de esta memoria mítica, colectiva. Parecen fragmentos en los que se encarna su secreto y su destino, su maldición y su prodigio. La Isla es tiempo, tierra de tiempos, utopía venida del pasado. Una memoria sagrada que hace de la naturaleza una ceremonia, una constante celebración ritual para conjurar la civilización del progreso, la ciencia y la «técnica» del blanco invasor.

El tiempo mítico es, pues, el de esta otra memoria sagrada, el de una excavación hacia atrás, de una periodicidad recurrente, regresiva. Su figura emblemática será entonces el círculo, yuxtapuesto a este discurso de un tiempo histórico que se inicia a partir de la Conquista, caracterizada por la afanosa búsqueda de riquezas materiales: oro, perlas, o su variante moderna, petróleo. Un tiempo ya no sagrado sino profano, generado de unas relaciones de poder coloniales e imperialistas, enmarcadas en la violencia.

Entre estos tiempos y espacios sagrados y profanos existen irrupciones, pasadizos, secretas comunicaciones que crean el

clima de lo ambiguo, de la sugerencia, de lo no-delimitado, propio de esta «escritura mítica» de *Cubagua.* Leiziaga tiene su otra versión en Lampugnano[6] así como Cedeño, Miguel Ocampo, Pedro Cálice o el mismo fray Dionisio se emparentan y se contaminan del tráfago, de la oscura genealogía de la Conquista.

De igual modo, tanto Nila Cálice como Leiziaga están atravesados por esa extraña presencia del mito, imantados por una tierra y por un tiempo sagrado, a cuya condenación no pueden escapar. A propósito de Leiziaga y su desdoblamiento en Lampugnano se nos dice, en una «escritura» que subraya la fantasmagoría y la perversa singularidad del personaje.

> En el fondo de su ser se asomaba aquel rostro humilde traspasándole con sus ojos herméticos. Nila. Cubagua. Movido del mismo impulso que le hacía pensar todo en confusión, a un tiempo, se puso trazar con la hebilla de su faja en la pátina de los muros aquel nombre: Erocomay. Y abajo la fecha: 1925.
> El sol hostiga. Los valles, los cardones, las palmeras se cubren de un vapor cálido. Sobre la ciudad pasan las horas de bochorno, lentas, agobiadoras. Ahí, sentado frente a él, hay un hombre pálido que sonríe plácidamente ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? (92-93).

Tiempo circular y memoria mítica son así dos vertientes de esta misma sacralidad que erige a la Isla, Cubagua, en «omphalos», en centro del mundo, «abierto hacia lo alto» como diría Eliade[7].

---

6 De ese personaje misterioso que es Lampugnano, oscilante entre la ficción y la historia, nos da cuenta Benzoni al señalar que fue autorizado por la Corona española para llevar a Cubagua una especie de rastrillo «con el cual en cualquier parte de la mar donde fuera usado, todas o casi todas las perlas eran recogidas». Jerónimo Benzoni, *Historia del Nuevo Mundo* en *Descubrimiento y Conquista de Venezuela*, Textos históricos contemporáneos y documentos fundamentales, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1962, p. 20.

7 Para Eliade: «Vivir junto a un centro del mundo equivale, en suma, a vivir en la mayor proximidad posible de los dioses». (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 81). Igualmente el centro es «la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta (Árboles de

Cubagua, la Isla, es así origen, confluencia y proyecto del «Paraíso», pero también su pérdida, su maldición. La «escritura mítica» de *Cubagua* refleja esa imposibilidad y nostalgia de la perfección que entraña el mito de la Isla como centro privilegiado, encantado, como Paraíso.

Y es precisamente en virtud del mito, de una poetización que penetra y recupera lo sagrado de un tiempo primordial como *Cubagua* nos revela esta noción y sentido de *otredad* que es también metáfora de un sueño y de una carencia de ser, y este sentido de la otredad y de lo sagrado está también en el paisaje: «El color es la magia de la isla» (3) nos dice Henry Stakelun, gerente de la compañía que, a pesar de representar o significar la noción de «progreso», los intereses económicos de compañías transnacionales, percibe el encanto, la magia, la fascinación de una naturaleza que pareciera perpetuar lo sagrado y atrapar en su ámbito.

El tiempo se marca, hace su proceso en un paisaje que deja notar la tensión entre lo sagrado y lo profano, lo indígena y lo español. El paisaje no solo es decorado, se integra y proyecta el espíritu vital y mítico-sagrado indígena. Respira el aliento de los ritos, danzas, ceremonias sagradas a la par que experimenta la presencia envilecedora del español conquistador. La descripción poética parece subrayar la luminosidad, la pureza, el rasgo mágico o maravilloso de la naturaleza. Tapias *blancas* de corrales ornamentados de plátanos en La Asunción, sierras y labranzas, huertas, matapalos de copas *maravillosas*, un cielo «siempre azul y brillante» (5).

Abandono y rutina del tiempo, de la vejez de las casas y edificaciones coloniales contrastan con la belleza, verdor y espontaneidad de las huertas, de la tierra de lo rural. En *Cubagua* se escribe esta poesía, esta magia de la transparencia, de la pureza del aire, un tanto contrastante con el proceso civilizatorio, degradante, de estas cualidades naturales, iniciado por la Conquista.

A lo largo de la historia que cuenta *Cubagua* se manifiesta esta oposición entre un pensamiento mítico que narra los orígenes,

---

vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un centro». *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Alianza Emecé, 1985, p. 25.

regresivo, ahistórico y un pensamiento histórico, fundado en una suerte de razón científica y tecnológica, derivado de la Conquista[8] y que ve la Isla, Cubagua, en función de la explotación de sus riquezas perlíferas mineras. Una conversación entre Leiziaga, el coronel Rojas, el Dr. Figueiras, Stakelun, representantes del poder y de la ciencia «occidentales» gira en torno a estas posibilidades de progreso para la isla.

> Leiziaga volvió a sentarse, montó los pies sobre la mesa cargada de botellas y vasos.
> —Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en los márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa (10).

Sueño, mito, razón, son lenguajes de esta interrelación dialógica, de este conflicto de voces en que se hace el proceso textual de *Cubagua*. Un proceso textual, una «escritura» que marca los desgarramientos y crisis de nuestra cultura, de nuestra civilización a través de sus dislocaciones y juegos sintácticos y tempo-espaciales. Para Enrique Bernardo Núñez, Cubagua, la Isla, es la América oscura, innominada, una suerte de desprendimiento marginal e híbrido, heterogéneo de la civilización occidental. Esta heterogeneidad y no-lugar, lo recupera y transfigura Núñez a través de la poetización del mito y de otras prácticas significantes, en una «escritura» original y de una extraordinaria fuerza y belleza renovadoras. El mito,

---

8 Todorov señala como en el caso de la conquista mexicana la comprensión de la realidad americana no significó un reconocimiento y respeto del modo de ser del indígena sino por el contrario la destrucción despiadada a través de la guerra, los trabajos forzados, la esclavitud, los maltratos. Igualmente señala Todorov que a partir de la Conquista, Europa Occidental se esforzó, en asimilar al otro, en hacer desaparecer la alteridad exterior: «Son mode de vie et ses valeurs se sont répandues sur le monde entier; comme le voulait Colon, les colonisés ont adopté nos coutumes et se sont habillés». Tzvetan Todorov, *La Conquête de L'Amérique. La question de l'autre*, París, Seuil, 1982, pp. 139-251.

la leyenda, el sueño, la poesía, la crónica dicen en *Cubagua* lo que la Historia ha silenciado[9].

Para el mito en su proyección sagrada como misterio, como otredad, Cubagua, la Isla es un universo en «revelación» con lo cual se enfrenta al universo de la *ratio*, de la técnica, del progreso omnipotente que se significa en personajes como Stakelun, Leiziaga, Joseph Johnston, Camilo Zaldarriaga, y en instituciones, y objetos del poder imperial como la compañía, las máquinas, los buques modernos.

En *Cubagua* —insistimos— están en tensión, en conflicto, estos diversos lenguajes, tiempos, ideologías, realidades, armándose en una bella y extraña interrogación estética que indaga desde el pasado nuestro futuro[10]. Suerte de cosmovisión, en *Cubagua* lo sagrado es el eje en torno al cual giran o se yuxtaponen los otros tiempos y lenguajes que la diégesis suscita. Tiempo de la fundación de lo sagrado es el espacio de la cultura indígena,

---

9 Para Carlos Fuentes la universalidad de nuestra narrativa contemporánea y su modernidad se derivan en buena medida de la conquista de un nuevo lenguaje en el que intervienen de un modo fundamental nuestros mitos regionales: «Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, de marginal, desconocidos… Los latinoamericanos —diría ampliando un acierto de Octavio Paz— son hoy contemporáneos de todos los hombres, y pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México. Porque vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje». *La nueva novela hispanoamericana*, 5.ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1976, pp. 20-35.

10 Un futuro —como se ha visto— marcado, deformado, regido por las relaciones de poder, por ese «progreso» que instaura la Conquista: «En América Latina, como en el conjunto de los países del Occidente cristiano, la idea de progreso es el último avatar, laicizado, de la escatología judeocristiana y esto es muy natural, puesto que los fundadores de las naciones modernas de América Latina, conquistadores y misioneros, católicos, se designaban ellos mismos como cristianos, antes que como españoles». Jaques Lafaye, *Mesías, cruzadas, utopías. El judeocristianismo en las sociedades ibéricas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, trad. Juan José Utrilla, p. 198.

de sus mitos y expresiones rituales, de sus ceremonias y celebraciones dancísticas, religiosas. Es el tiempo y el espacio vitales de Nila Cálice, Ratana[11], Erocomay, Rimarima, Vocchi, Amalivaca, es el hábitat de una flora, de una fauna marinas que a ratos adquieren intensas tonalidades poéticas, oníricas, cuasi fantásticas.

La referencia a ese tiempo y espacio cosmogónicos, originales, es constante puesto que Cubagua tuvo su origen en lo sagrado, nombrada en ese auténtico sistema de interpretación de la naturaleza y de la vida que es el mito. Es el tiempo de los piaches, de una sabiduría anterior a la Historia, a la escritura[12].

Un tiempo de lo sagrado cíclico, al que se ha superpuesto, condenándolos, fracturando su armonía, otro tiempo de muertes, de violencia y desesperados deseos de riquezas.

> En otro tiempo —piensa [Leiziaga]— existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban los piaches […] Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos. […] Los piaches huyeron, se levantaron poblaciones, la tierra pasó a otras manos, Ahora un denso silencio se desprende de las cimas. Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora (16).

Esta fragmentación y yuxtaposición de un tiempo sagrado y un tiempo profano, esa ruptura de la armonía y la consecuente lucha de contrarios en un orden que se vuelve recurrente conforman esta poética del descenso, del viaje a un centro mítico y medular que es Cubagua, puerta de acceso a ese «secreto de la tierra» en torno al cual gira la estructura mítica del texto. Así *Cubagua* en su proceso estético-formal va a estar subterráneamente regida por la desintegración y fragmentación misma del mito, y por su consecuente derivación y organización en escritura poética.

11 Ángel Vilanova, en el artículo incluido en este volumen, señala «Ratana», más bien, como una «mata medicinal». (N. del. C.)

12 Lévi-Strauss señala que «un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: "antes de la creación del mundo" o "durante las primeras edades" o en todo caso "hace mucho tiempo"». Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, 6.ª ed., Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1976, t. I, p. 189.

Descenso a los infiernos o mito del paraíso Cubagua es siempre esta isla, este centro sagrado a partir del cual se elabora la estructura mítica del «viaje». Leiziaga viaja a Cubagua por orden del Ministerio de Fomento para «inspeccionar» la zona de perlas de Cubagua (22). Acompañado de Teófilo Ortega, buzo, Leiziaga parte a Cubagua, bajo un clima de ecos, leyendas, presagios, pensamientos o insinuaciones interiores. Será «guiado» por fray Dionisio de la Soledad, extraño personaje, en el que se alían lo sagrado y lo profano, conocedor de secretos y misteriosos códigos de Cubagua.

> El corazón de Leiziaga da un salto y su alegría es apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornados de perlas… Les arrojaron un plato de Valencia y ellas dieron todas las perlas. Avanzaban en la celeste alegría de la luz, con movimientos que recordaban sus danzas. Si eran bellas lo decían sus espejos de nácar y aquel mar donde se agrupaban desnudas (25).

Este «viaje» es de algún modo, la explotación a ratos onírica, a ratos poética, de una cierta geología mítica que subyace en esta historia no revelada por la historiografía, por los estudios históricos tradicionales. De este modo, el mito, en tanto que forma o estructura de lenguaje se compromete en *Cubagua* en la búsqueda discursiva de una ficción plural que muestre nuevas zonas o estratos de esa identidad heterogénea, de ese «secreto de la tierra» que tanto persiguió Enrique Bernardo Núñez. Viaje que es todo un buceo en el fondo de una lengua plural, diversa, heterológica, para encontrar una escritura en la que resplandezca nuestra profundidad.

Este es el trabajo estético, literario, de Núñez: excavar a través de los planos circulares del mito, la leyenda, la historia oral, los relatos fantasmales de viajes, de aparecidos, las descripciones etnográficas y geográficas de antiguos pueblos y habitantes para construir un extraño espacio literario de vértigo y de fulgor, una mirada al abismo de nuestra heterogénea identidad cultural.

Cubagua es esta «escritura» que partiendo del mito, de la leyenda en torno a esta extraña *región*, la isla de Cubagua, trasciende lo local para alcanzar la dimensión de una metáfora continental. De este modo *Cubagua* deviene la metáfora mítica de una Latinoamérica

oscura y profunda, marina y nocturna, onírica y diurna, luminosa, que no había sido explotada en esta plural y compleja perspectiva por la literatura venezolana.

El mito y su proyección poética[13] en un espacio de lo sagrado pasa por el proceso de una confrontación y diálogo de textos que perfila en *Cubagua* nuestra especificidad y diferencia cultural. Son estas voces, estos lenguajes secularmente rechazados porque hablan el discurso de una violencia de poder, de unos fantasmas que no hemos podido vencer, que nos doblegan desde la llegada del famoso Almirante Colón, cuya extraviada visión aún perturba[14].

Es el trasmundo de los mitos, de las leyendas, de los relatos orales, de los sueños y quimeras de los viejos cronistas de Indias, lo que le interesa a Núñez explorar y a través de la reescritura de estos textos, reconstruir todo un imaginario, y una memoria mítico-poética, social, del continente. Hay en *Cubagua* un proceso de escritura, un sistema de transformaciones, de operaciones de

13 Lévi-Strauss subraya unas diferencias, que nos parece pertinente indicar, entre mito y poesía, en la medida en que el trabajo literario de Núñez en *Cubagua* se desplaza en estos límites: «La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una lengua extranjera, y toda traducción extraña múltiples deformaciones. El valor del mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción... La sustancia del mito no se la encuentra en el estilo ni en el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la "Historia" relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra "despegar" si cabe usar una imagen aeronáutica del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse». Lévi-Strauss, ob. cit., p. 190.

14 «Las mujeres color de bronce iban adornadas de perlas. Los hombres llevaban arcos y flechas. Todos eran apuestos y gentiles, y así los describe el Almirante a los reyes de Castilla y de León. Los naturales les ofrecieron frutas, vinos y gemas. Surgieron luego ante las islas espumosas, irisadas de nácar. Unos buzos se arrojaban al mar. Estaban, pues, ante una tierra desconocida; pero sabían por aquellos signos que era rica y hospitalaria. […] Se cree percibir cosas que existen o han existido. Algo que escapa a nuestros sentidos. En fin, eso que los conquistadores, cuando sentían turbada su alma en medio de las soledades, llamaban el secreto de la tierra». Núñez, «La tierra roja y cándida», en *La tierra roja y heroica. Ensayos escogidos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, selección O. Larrazábal Henríquez, pp. 118-119.

lenguajes que implica la reflexión, relectura, reelaboración escrita, de toda una tradición cultural, histórica, literaria de viejos códices y códigos de significación, de los que procede el tono o acento mágico de su realismo.

> En aquel tiempo pasaban hechos prodigiosos. La luna tenía siete halos trágicos. Los cemíes no acudían a la cita de los piaches. La llanura abría su ojo inmenso, amarilloso, al sentir aquel vértigo. Los barrancos estaban erizados de picas. Había hambre en la tierra. Por todas partes se escuchaban lamentos. El mar estaba rojo, rojo. Pero hay otros signos. A la luz de los astros, los árboles de los caminos mudos tanto tiempo han dicho…[15].

Cubagua resulta así, la recreación imaginaria, mítica y poética de una naturaleza, la Isla, que se hace figura y utopía, diálogo y alteridad del sentido[16]. Su realismo no está fundado en un reflejo directo de la realidad física o social sino en un proceso textual de transformaciones de lenguajes, entre los que el mito, por su proyección de lo sagrado, por su referencia a los *orígenes*, ocupa un espacio fundamental. Un realismo elusivo, sugerente, poético, que reinventa la luz y la noche de las islas, del trópico, de ese sublime y nostálgico animal caribe que es América. Un realismo que desde esta extraña región, del mito, de la magia, de lo sagrado, nos pone en comunión con el universo.

---

15 *Cubagua*, p. 74.

16 La significación del mito —dice Barthes— «está construida por un tipo de torniquete incesante que alterna el sentido del significante y su forma, un lenguaje objeto y un metalenguaje, una conciencia puramente imaginativa; esta alternancia es en cierta forma, recogida por el concepto que se sirve de ella como un significante ambiguo, a la vez intelectivo e imaginario, arbitrario y natural». Roland Barthes en R. Barthes y G. Sebag, *Del mito a la ciencia (Mythologies)*, Caracas, Faces-UCV, 1972, trad. Jeannete Abouhamad, p. 23. Por otra parte tal como lo ha indicado González Echeverría a propósito del realismo mágico y de Carpentier: «Toda magia, toda maravilla, supone una alteración del orden, una alteridad, supone al otro, al mundo que nos mira desde la orilla opuesta», Roberto González Echeverría, «Isla a su vuelo fugitiva», en *Revista Iberoamericana* XL (86), Pittsburgh, enero-marzo, 1974, pp. 9-39.

Cubagua y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea*

Gustavo Luis Carrera

En la indagación del proceso de desarrollo de la novela venezolana se impone la necesidad de aproximarse a la determinación de un punto de partida —o más bien de una etapa de gestación y de inicio— de la que puede llamarse *novela estéticamente contemporánea*. Por corresponder a un período particularmente complejo y elusivo, con frecuencia omitido como categoría específica al ser incluido en la amplia y nada rigurosa denominación de «época actual» o de «período de los últimos años», y por encerrar el mayor interés para la comprensión de la novela que llega hasta nuestros días, el tratamiento del tema adquiere especial importancia y marcada condición atractiva. De este modo, sean esas esencias significativas —importancia y atracción— la justificación del intento de acercamiento al asunto en cuestión, que nos hemos propuesto en esta oportunidad, a la luz de los antecedentes de la novela estéticamente contemporánea, de los comienzos de ella misma y de la consideración específica, dentro de ese marco de signos transformadores, de la novela *Cubagua*, del historiador y novelista valenciano Enrique Bernardo Núñez.

* Publicado en *Revista Iberoamericana* LX (167), 1994, pp. 451-456.

Antecedentes

La búsqueda investigativa nos lleva a considerar que la novela venezolana contemporánea, en propiedad del término, encuentra sus antecedentes en los cuarenta años que median entre la última década del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX. En este corte horizontal de la continuidad histórica de la novela venezolana, podemos distinguir dos períodos bien diferenciados, aunque, a fin de cuentas no sean más que estadios de una misma dinámica evolutiva. La diferenciación la establecemos a partir de aspectos expresivos o estilísticos y estructurales o de composición; y mucho menos en cuanto al campo temático y al tratamiento ideológico.

La enumeración de los antecedentes a que aludimos, puede presentarse del modo que exponemos a continuación. En una primera etapa, de señales para el cambio, se encuentra la novela decadentista, con exponentes como *La tristeza voluptuosa*, de 1899, de Pedro César Dominici y *El desarraigado*, de 1907, de Pablo J. Guerrero. Asimismo, la novela política con muestras como *Todo un pueblo*, de 1899, de Miguel Eduardo Pardo y *El Cabito*, de Pío Gil, seudónimo de Pedro María Morantes. Todo ello al mismo tiempo que se impulsa la vigorosa corriente de la novela regional reformista, con obras tan destacadas como *Peonía*, de 1890, de Manuel Vicente Romerogarcía y *En este país…*!, de 1916-1920, de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Una segunda etapa de antecedentes estará representada por la evolución sustancial de cada una de las modalidades o tendencias diferenciadas. Así podemos señalar que la novela decadentista deriva hacia lo sicológico y autobiográfico simbólico con *Ifigenia* de 1924, de Teresa de la Parra, la novela política desarrolla sobre todo la línea de Miguel Eduardo Pardo con la denuncia totalizadora de Rufino Blanco Fombona desde 1914, con *El hombre de oro*, y, con particular fuerza y modernidad, en los cuadros satíricos documentales de José Rafael Pocaterra, a partir de 1913, con *Política feminista;* y, de otra parte, la novela regional reformista culminará con el mural político, social, sicológico y costumbrista de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que llega al público en 1929.

Un punto de partida

Preservando la significación de las tendencias y de las obras mencionadas, así como otras semejantes que ellas ejemplarizan y cuyos nombres son indispensables en un estudio más detenido, podemos decir que a estas alturas de nuestro rápido señalamiento, ya hemos llegado al punto de partida de la novela venezolana estéticamente contemporánea. Veamos los aspectos esenciales de esta perspectiva.

No es nuestra intención entrar aquí en la inagotable discusión acerca del concepto de lo contemporáneo, pero no podemos dejar de acercarnos, en alguna forma, al tema, ya que de él nos hemos servido en el propio título y, desde luego, en el sentido central de estas consideraciones analíticas. Diremos, entonces, que entendemos lo contemporáneo como lo propio de una época caracterizada como unidad sistemática no solo en el tiempo sino también en la sensibilidad y en el gusto. Es decir, a diferencia del amplio criterio temporal con que los historiadores hablan de la época contemporánea, nosotros conceptuamos como lo contemporáneo lo perteneciente a un restringido período histórico, que es el que llamamos «nuestro tiempo» o «nuestros días»; pero donde esta restricción como lapso fija sus límites de acuerdo a la coherencia que le dan la unidad estética e ideológica, definida como sistema coherente y sobre todo convincente. Todo esto vendría a traducirse en la siguiente afirmación: en literatura, como en arte en general, lo contemporáneo es lo que naturalmente se inscribe en el gusto estético y en la expectativa ideológica que viven, como cosa propia, en los creadores y los consumidores de un período. Esta adecuación, esta comunión estética, es la que permite que el camino literario entre el emisor y el receptor sea una ruta de encuentro y no de disidencia.

Si aceptamos el planteamiento anterior, al menos en cuanto a su validez formulativa, deberemos aceptar también que la contemporaneidad es más una cuestión de coincidencias sensibles y conceptuales, que un problema de periodificación histórica. Más importante es, en esta materia, detectar afinidades expresivas, estructurales e ideológicas, que producir cortes rigurosos en el proceso de desarrollo, como secciones históricamente caracterizadas y enclavadas entre fechas prestigiosas y ya determinadas por el manejo

común. A fin de cuentas, el procedimiento que consideramos más productivo es comenzar en nuestros días y marchar hacia atrás en el tiempo, para ver hasta dónde podemos llegar con el sentimiento y la percepción de una unidad sistémica desde el punto de vista estético, es decir como sensibilidad y como pensamiento. Y justamente un recorrido que remonta el tiempo estético desde el momento actual, nos conduce a un punto de partida con respecto al cual el presente constituye una unidad; y ese punto de partida en lo tocante a la novela se sitúa en los años que van de 1929 a 1931. Es el lapso en que se publica *Doña Bárbara* y se escriben y se publican *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri y *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez.

Ahora bien, estos señalamientos generados en el proceso de la novela estéticamente contemporánea necesitan ser destinados en sus significaciones específicas. Y así lo haremos. Pero no sin antes destacar que este impulso de contemporaneidad, de renovación orientada por una decidida modernidad, ya había ofrecido sus primeras luces y sus iniciales logros concretos en la poesía y en el cuento. En lo tocante al nuevo, libre y sutil lenguaje poético, rico de símbolos y de esencias ideológicas, basta con nombrar a José Antonio Ramos Sucre. Y otro tanto corresponde, en el cuento, a la exploración de las mejores posibilidades de la vanguardia realizada por Arturo Uslar Pietri. Concretamente, la poderosa participación del revelador aporte poético de José Antonio Ramos Sucre se consolida, después de libros anteriores, con la publicación de *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego* en 1929, y el original modelo expresivo facturado para la narración por Arturo Uslar Pietri, se hará patente con la aparición de su colección de cuentos *Barrabás*, fechada en 1928.

Con respecto a las tres novelas mencionadas como línea de iniciación de lo contemporáneo, precisaremos sus caracterizaciones de esta manera: *Doña Bárbara* es la culminación del gran modelo regional reformista, y como tal representa la expresión magistral de un modo novelístico basado en características tradicionales, pero todavía con señalado y activo futuro; *Las lanzas coloradas* significa un verdadero impulso innovador, que puede identificarse, con palpables elementos de composición cinematográfica, como

la estructura de los planos; *Cubagua*, de su parte, encarna el poderoso modelo contemporáneo de la ruptura del tiempo lineal o cronológico, del recurso del paralelismo, de la simbología de la reencarnación y del proceso cíclico de la eternidad, todo lo cual podría definirse como la estructura mítica.

Cubagua: Lectura *ex-tempore*

Aparece *Cubagua* en 1931, en París, a través de la editorial Le Livre Libre; pero al final lleva las siguientes fechas de escritura: «Habana: enero-abril 1929. Panamá: marzo-julio de 1930»[1]; lo cual permite situarla en pleno centro del impulso de la narrativa vanguardista, incluyéndola en un recio movimiento colectivo de la juventud literaria de la época, y lleva a dejar de calificarla de producto aislado y descontinuado, como algunos han querido verla. Esta ubicación nos señala, desde el comienzo, que la tercera novela de Enrique Bernardo Núñez participa del conjunto de características particularizadas de la novela vanguardista, en identificación con el objetivo común más resaltante: innovar en el campo expresivo y composicional, a partir de una ruptura con valores tradicionales y de una libertad creativa que parte de la propia concepción de la obra y de su estética sustentadora.

Lo anterior explica y fundamenta la generalidad de las novedades que percibimos en *Cubagua* con respecto a las líneas dominantes en la novelística venezolana anterior. Tal sucede con uno de los aspectos más señalados en esta novela desde el comienzo de su consideración crítica; el de sus innovaciones expresivas en general y metafóricas en particular. Podría decirse que esta visión constituye una constante valorativa que llega hasta nuestros días

1 En realidad, esa primera edición no lleva data, sino a partir de su segunda edición, en 1935. Sin embargo, la revisión de los materiales genéticos permite definir que Núñez comenzó la escritura en Bogotá, trabajando de agosto a diciembre de 1928; luego, la prosiguió en La Habana, de enero a abril de 1929, y la concluyó en Panamá, de marzo a septiembre de 1930. (N. del C.)

a partir del que parece ser el primer comentario publicado sobre esta obra, donde su autor, José Nucete Sardi, en el diario *El Universal*, de Caracas, del 5 de junio de 1933, destaca el valor poético del libro y puntualiza que Enrique Bernardo Núñez «es de los escritores que conoce bien el poder milagroso de las palabras», sobre una narración que interrelaciona el ayer y el hoy. Este enunciado esencial se va a repetir reiteradamente, a veces con el beneficio de un desarrollo analítico; pero sin variar de manera sustancial la tesis fundamental: *Cubagua* es una novela destacada por sus valores expresivos por la acertada conjugación de pasado y presente, concitados con hábil mano de escritor venido de los dominios de la historia.

Ahora bien, si entramos directamente en la consideración de lo que las páginas de esta novela encierran, podemos advertir que si *Cubagua* abunda en muestras de aciertos expresivos y de audacias metafóricas plenamente logradas, también es verdad que, en última instancia, debemos reconocer que se trata de una novela desigual en materia de estilo. Las descripciones son ricas, expresivas por su color y su luminosidad. Y de su parte la evocación histórica, así como de lo fantástico y de lo misterioso, dota al conjunto de un aire de realidad no definida, de incierta significación de los hechos y de los personajes, que resulta cautivador. Todo esto es creación poderosa que nace del manejo de la palabra. Pero, no podemos omitir el hecho de la presencia de verdaderas caídas expresivas y del recurso a insípidos o detestables lugares comunes. Al lado de imágenes gloriosas, novedosas y sugerentes («Las olas llegaban en tumulto, lentas grabadoras de rocas, imprimiéndose en las costas» (18); «Las palabras tenían en sus labios el brillo sonoro de las armaduras» (50); «Sus mismos ojos eran dos largas sonrisas» (66); se aplanan lugares comunes tristemente tradicionales («El cielo tenía un resplandor de oro y al occidente caía una lluvia de perlas y rosas» [21]; la boca del mar, «donde tiembla el beso ardiente del trópico» [55]). Pero, más que un inventario de aciertos y desaciertos expresivos, lo que nos interesa dejar sentada es la perspectiva real de que, si bien *Cubagua* hace gala de grandes logros metafóricos, no puede vérsele como una obra de ejemplar condición en dicho aspecto, menos aún cuando hay muestras de acierto estilístico equiparables o superiores en su época.

Igualmente, si consideramos la significación específica de los personajes, tanto como recreación histórica como representación de una realidad presente, podemos indicar evidentes limitaciones estéticas y estructurales. Cuando Ramón Leiziaga va apuntando hacia la condición de personaje angular, su proyección se va desvaneciendo en los límites de la escasa acción novelesca. Inclusive Leiziaga resulta insuficiente para introducir un planteamiento sólido acerca de la situación social del momento, y apenas tiene capacidad crítica y elocutiva para dar una visión superficial y prejuiciada de la vida de los pescadores sistemáticamente explotados, donde no está ausente la absurda categoría conceptual del «alma de la raza»[2]. Limitación semejante a la visible en Leiziaga, marca a los dos personajes más atractivos de la novela: fray Dionisio y Pedro Cálice. Son los contrapuntos de la realidad en la dimensión del tiempo histórico. Son la otra cara de un claro oscuro que transita el límite de lo temporal con una frontera familiar. Ellos, como otras recreaciones históricas, permiten el fascinante juego del pasado-presente y de lo real-irreal. Pero, no pasan de ser personajes esbozados. Fray Dionisio nos deja con la expectativa no satisfecha de sus extraordinarias posibilidades, como protagonista de aventuras de explorador, como hombre permeable a las creencias indígenas, como viviente comportamiento enigmático. Y, de su parte, Pedro Cálice, quizás el más atractivo, ofrece apenas en trazos y pinceladas su imagen de inquietante morador de Cubagua, de extraño leproso, de figura cuya potencialidad es apuntada por el autor en esta señal: «Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro» (28). De otra parte, recreación histórica de personajes, hechos, ambientes y situaciones, era un campo transitado con gran tradición y con manifestaciones tan logradas, en tanto reedificación histórica, como la novela de Enrique Bernardo Núñez.

Limitaciones del orden de las señaladas, al igual que otras libertades e innovaciones perceptibles en *Cubagua* —la atmósfera de lo incierto, la libre coordinación de ideas y sugerencias, la

2 En realidad, este concepto lo esgrime el historiador académico Tiberio Mendoza, de quien la narración hace mofa, y, más bien, Leiziaga rechaza el concepto. (N. del C.)

enunciación caótica— forman parte del ideario y de la práctica vanguardistas. La estética de la vanguardia surgida en la poesía como la fuerza de cambio más importante de la literatura hispanoamericana de la época, como señala Pedro Henríquez Ureña[3], comunica prontamente su poder de cambio a la narrativa, con notables resultados en la novela venezolana de la época; hecho nada frecuente, por cierto, en otras latitudes. Pero, y es allí adonde queremos llegar, estas características genéricas no pueden verse como valores particularizados de *Cubagua*.

En este punto de las presentes reflexiones se impone la necesidad de reafirmar nuestra proposición crítica. Consideramos que la originalidad auténtica, individualizada y trascendente de *Cubagua* en la génesis de la novela venezolana estéticamente contemporánea, no está en los aspectos señalados, ni en otros semejantes, que sin carecer de palpable importancia y sin dejar de ser muestra de aciertos innovadores, no pueden tener esa condición singularizada porque formaban parte de una estética colectiva y teóricamente normada. Esa originalidad radica en la estratificación del orden temporal, en su proyección circular, en el paralelismo de la eternidad. Lo cual ofrece dos perspectivas centrales para la libertad creativa de la novela contemporánea: la pluralidad multívoca y la sinestesia conceptual. Todo ello como afirmación integral de la concepción del tiempo como una estructura mítica. De la integración tiempo-espacio-presente-pasado, tiene evidente percepción Osvaldo Larrazábal Henríquez al afirmar que *Cubagua* «puede regocijarse en los hechos del pasado o en seguir las huellas de la historia incluyéndola en la concepción del paisaje»[4]. Y de la superposición eficaz de planos no solo históricos sino también legendarios y míticos, y de la naturaleza proteica de la captación por parte del receptor que de ello se deriva, adquiere conciencia Elvira Macht de Vera[5] cuando asienta: «Uno de

3 Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, 1947.

4 Véase el artículo de Osvaldo Larrazábal Henríquez, «El "otro" novelista», incluido en este volumen. (N. del C.)

5 Véase el artículo de Elvira Macht de Vera «*Cubagua*: La perspectiva multifacética», incluido en este volumen. (N. del C.)

los valores más destacados de *Cubagua* residiría en la posibilidad de abrir el texto narrativo hacia diversas lecturas». En la suma de estas aperturas estructurales e ideológicas, como sistema abierto y revulsivo en el manejo del tiempo, con respecto a pautas lineales y lógicas tradicionales, advertimos el verdadero y original carácter contemporáneo de *Cubagua*.

Recapitulación

«Novela estéticamente contemporánea» es aquella que el lector actual puede leer con el placer de la identificación y el estímulo de la sorpresa. Dicha así, puede parecer una definición pragmática; y sí lo es, pero a partir de coincidencias caracterizables teóricamente. La correspondencia entre lector y texto a la cual hacemos referencia se asienta en una efectiva cercanía sensible y en una novedad expresiva y estructural propia de nuestro tiempo. Todo ello inscrito en una perspectiva filosófica, en un marco ideológico, que coincide con el elemental pensamiento moderno. Esto significa, a *grosso modo*, que en este esquema de cualidades no pueden caber modos de decir y de construir absolutamente superados y obsoletos, y formas de ver y de conceptuar propias de criterios anticuados y reaccionarios.

Consideremos más de cerca nuestro postulado. Partimos de la convicción de que la «praxis» de la lectura da al lector la capacidad de percepción necesaria para diferenciar entre lo que le resulta «próximo», a su imagen y semejanza estética e ideológica, y lo que siente como «distante», propio de épocas con las cuales solo puede relacionarse a través del interés histórico, es decir, como una forma de conocimiento que, por más atractiva e importante que sea, se perfilará como un acto de intromisión y no como una natural participación sintonizada. Pasando a una enumeración concreta, que pueda hacer más evidente y palpable la caracterización que pretendemos trazar, podemos decir que la novela estéticamente contemporánea, por encima de todo, y más allá de las indispensables novedades expresivas, que cambian en forma muy dinámica de acuerdo al momento histórico, se funda en una novedad estructural, que podría resumirse en la ruptura del espacio

y del tiempo con respecto a su concepción tradicional de orden armónico y lineal, respectivamente, para convertirlos en la «estructura de los planos espaciales metonímicos» y en la «estructura mítica de la intertemporalidad».

Justamente, en la eficaz y lograda composición de su estructura como reflejo mítico de la intertemporalidad radica un aspecto concreto de la novela *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, que hemos querido subrayar en esta oportunidad: su valor singular como fecundo aporte a la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea.

Enrique Bernardo Núñez: El nombre olvidado o las almas superpuestas*

José Balza

I

La palabra «pensamiento» atraviesa *Cubagua* como un soporte de diverso calibre. En algún momento se nos dice: «¿Ve usted esos ejemplares de cerámica? Son pensamientos plásticos» (32)[1]; y en otro: «… respondiendo a pensamientos íntimos, descoloridos a fuerza de usarlos» (77). En general, si algo hacen los personajes de esta novela es inclinarse a pensar, aunque lo hagan «todo en confusión» (84).

Cubagua fue escrita entre enero de 1929 (en La Habana) y julio de 1930 (en Panamá)[2]. Antes y después Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) abordaría, lamentablemente solo en sus artículos de prensa, un tema que parece extraído de la novela, pero que constituye atracción insistente para su vida intelectual: el acto de pensar.

Así, había anotado:

> Y ha llegado el momento en que esta función del entendimiento es más difícil, casi imposible. En Venezuela se pueden repetir

---

* En *Revista Nacional de Cultura* 298, Caracas, julio-septiembre 1995, pp. 133-150. Se ofrece aquí una versión posterior revisada por su autor.

1 El texto original no posee referencias. Véase Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012. (N. del C.)

2 Como se ha señalado en anteriores textos de este compendio, la crítica genética permite afirmar que la escritura de la novela comenzó en Bogotá, en 1928, siguió en La Habana, en 1929, y concluyó en Ciudad de Panamá, en 1930. (N. del C.)

> palabras, dar gritos, hablar vagamente de nuestros grandes hombres. Cosas semejantes se pueden decir y se obtienen con ellas seguridad y fama. Pero pensar en el verdadero sentido de la palabra, nunca. Debemos, pues, resignarnos a llevar una vida sin objeto. Triste sino[3].

Como reconoce en ese mismo artículo de 1939, en otros países, aunque no hubiere libertad de pensar, «existe un pensamiento traducido en mil expresiones vivas».

Coloca de esta manera el escritor a la función del entendimiento como valor primordial. Hasta tal punto que, sin pensar, la vida carece de objeto. Y, como aspiraba Henríquez Ureña, no está exigiendo voluminosas exégesis, tratados de análisis: sabe que, en estos trópicos, también el pensamiento puede ser traducido en «mil expresiones vivas» según la metáfora de la cerámica que acabamos de citar.

Con movimiento sincrético, un año después identifica a la vasta extensión nacional —desde la Goajira hasta el Delta; desde La Guaira hasta el Amazonas— con una correspondiente abstracción: «Requiere ese territorio un gran pensamiento».

En 1934 había sido un poco más optimista: «comienza a formarse un nuevo pensamiento venezolano». Y delimita:

> Se llegó a perder el hábito de pensar. A nosotros los venezolanos nos hace falta un poco de reflexión. Todavía hoy es fácil confundir el pensamiento con alardes de ensayos verbales y cierto morboso estancamiento en zonas exhaustas; en simples motivos que ya no significan nada. Palabras que llegan a confundirse con ideas. Es una función que es preciso crear, o crear de nuevo[4].

No es difícil advertir que Núñez establece tácitamente un balance. En otros textos suyos que no examinaremos aquí, exhibe su desconfianza hacia la turbulencia política. Por eso, tras

---

3 Signos en el tiempo, «Intelectuales», publicado en el diario *El Universal*, Caracas, 19 de marzo de 1939.

4 «Un pensamiento nacional», en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, 2.ª ed., Caracas, Ed. Ávila Gráfica, 1949.

sus palabras circula una censura: en los discursos o en la prensa, lo que hay es lugar común o vacío. Ya ha pasado el tiempo en que la energía patriótica de la Independencia sustituyera al pensamiento; también la ocasión de que nos sostuviera el amoroso cuidado filológico o gramático. Los nuevos hombres del siglo XX saben hablar y discursear: lo que ignoran es el pensamiento. (¿No es este acaso un problema vigente? ¿No se regodean hoy los columnistas semanales en el narcicismo y la banalidad?).

Sin embargo, Núñez no está pidiendo la aparición de filósofos profesionales. Simplemente ha intuido que el escritor es el filósofo más abierto y por lo tanto más fiel a la vida. Ya lo había aceptado en un excelente texto («La novela nacional») de 1921: «Precisamente la fuente inagotable del arte consiste en esa constante variación de la personalidad sobre unos sentimientos que son eternos en la humanidad e idénticos bajo todos los cielos». Quiere que en ensayos, poemas y novelas, además de la elaboración estética, aparezca otra frontera existencial, inédita.

Pensar, como acto que da sentido a la existencia. Reflexionar con tal nitidez que nos sea imposible confundir el hilo de lo analítico con alardes verbales —o verborrea dominical. Reconocer que las ideas van más allá de las palabras, aunque estas las encarnen de manera primigenia; que las palabras no se nos deben confundir con las ideas. Tales hábitos propiciarían la posibilidad de un esperado pensamiento en el país. Y a la vez que sus emanaciones abstractas (las ideas) corresponderían a un rango de la coherencia, en ellas y con ellas el escritor también podría reconocer su dignidad. Cuando no es así, entre nosotros, «el escritor concluye por desaparecer bajo el rigor de esos convencionalismos. Se ha convertido en criado de personas ricas»[5]. O de la publicidad.

Dicho de otro modo: «En los últimos años, más de un escritor llamado a una gran labor y a un gran papel, prefirió convertirse en simple empleado, a merced de favores, es decir, traicionó su deber esencial»[6].

---

5 «La tragedia del escritor», *El Universal*, 27 de mayo de 1943, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963.

6 *Idem*.

II

Lamenta Orlando Araujo en su *Narrativa venezolana contemporánea* (1972) que la originalidad de *Cubagua* no hubiese sido discernida por los críticos (ya no digamos por lectores, seguidores de estos) en la década de los treinta. Sobre todo, dice Araujo, cuando el éxito de *Doña Bárbara* y el de *Las lanzas coloradas* parecían haberle abierto camino. En su momento, comentamos a Orlando que precisamente la popularidad de aquellas obras impedía advertir la notable diferencia compositiva y temática de *Cubagua*, verdadera escritura contemporánea.

En todo caso, según Araujo, debido a esta incomprensión, para Núñez

> ya la duda se ha vuelto desengaño ante la crítica, la severidad estilística se vuelve casi una manía de corrección, y la espontaneidad y frescura de otros días ha huido dejando en su lugar cierta hosquedad de monje solitario, que extrema la renuncia hasta el punto de echar al agua la edición ya concluida de *La galera de Tiberio*...[7].

Aquí toca Araujo un aspecto complejo, que no admite solo esta explicación sino también sus matices. En efecto, la crítica da la espalda a lo más singular de nuestra literatura de entonces —pensemos únicamente en Semprum, Julio Garmendia, Ramos Sucre y Núñez—; y el desengaño aqueja al autor de *Cubagua*, hasta el punto de su terrible autocrítica o de su silencio narrativo. Pero también ocurre que es en esas décadas —30, 40, 50— cuando la ola levantada por Gallegos y Uslar cierra todo otro horizonte a los creadores.

Y Enrique Bernardo Núñez había tenido una clara intuición de como esos autores condenaban nuestra literatura a la sociología y a lo histórico. En octubre de 1921, su juventud, su ya afinado pensamiento literario, le permiten escribir en *El Nuevo Diario* de Caracas, a los 26 años, un texto ejemplar: «La novela nacional».

---

7 *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p. 36.

Dicho artículo comienza por ironizar acerca de como ha sido considerada «novela» nacional toda aquella que ofrezca el aderezo de «plantas y aves más o menos tropicales». Esta discusión continental incluye a quienes desean algo distinto, pero tan «extraordinario» que sea diferente de cuanto parece novela.

Con suavidad, el autor aduce un problema de mayor «importancia»: la relación de esa novela con «la vida nuestra y lo que se ha dado en llamar ambiente y carácter». Sorprendentemente parece aceptar que la vida es semejante en cualquier lugar, «de manera que los tipos de una novela netamente venezolana pueden parecer en ocasiones desprendidos de otra cualquiera, inglesa, rusa o alemana». De allí que para nuestras existencias, «monótonas en lo exterior», se requiera en la novela la «sal del arte», belleza. «¿Es que quiere significar el concepto de novela nacional vulgaridad y estolidez únicamente? ¿O debe ella ser catálogo de cosas pueriles y de chistes despojados de todo ingenio?», se pregunta.

Seguro de que los temas se multiplican y se repiten, de que la anécdota amplía o hace irreconocible en grados infinitos un suceso siempre mínimo y previsible; seguro asimismo de como la expresión «sal del arte» guarda raíces en las que realmente reside el misterio de su originalidad o de su recreación, Núñez vuelve a interrogarse:

> ¿En qué va a diferenciarse nuestra novela de la europea cuando tenemos un instrumento que no es propio; cuando nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestras modas, nuestras pasiones mismas, son importadas? Aun escribiendo una novela precolombina, habremos de hacerlo en español y habrá de resentirse cierta influencia extranjera…

El joven Núñez, que tal vez no había leído el *Gorgias* ni a Demetrio, ya presiente que la originalidad absoluta es también imitación, universalidad.

El texto prosigue insistiendo en que el genio, si otorga nuevas normas al arte de novelar, lo logra puesto que su revolución se apoya en una secreta cadena de resonancias: como Darío con la poesía castellana, como «la novela francesa ha influido en la

española; como la rusa comienza a influir de una manera directa en la novela moderna».

De allí que concluya esta exploración, a la vez sobre la novela venezolana y acerca de sí mismo, con la frase que cité anteriormente: «la fuente inagotable del arte consiste en esa constante variación de la personalidad sobre unos sentimientos que son eternos en la humanidad e idénticos bajo todos los cielos». Credo que destaca a la percepción y a la creación como límites de la personalidad artística; y a la incesante repetición anecdótica como desafío, que debe convertirse en frontera siempre nueva de la experiencia bajo los mismos, eternos cielos.

Este sentimiento, desde luego, se agudiza después de publicar *Cubagua*. En su artículo de 1934, «Un pensamiento nacional», que ya hemos recorrido, y en «Necesidad de crear», de 1939, reclama atención contra el discurso vacuo, contra las palabras que parecen ideas o imágenes opuestas a «la misma barbarie, la hermosa barbarie». Porque resulta más vital y fascinante lo primordial: «Preferible en todo caso, si queréis, es la barbarie»[8].

Por eso, en 1943, desea que la novela venezolana sea distinta, que ya no tenga solo como protagonistas a «los reformistas», que acoja las otras zonas, preteridas y enérgicas, de nuestra existencia profunda: «La novela en nuestro país necesita una renovación. En otros términos necesitamos nuevos novelistas que nos ofrezcan temas distintos de la vida venezolana»[9].

Ese mismo año se preguntaba acerca de cuántos libros de entonces se leerían dentro de cincuenta años. Es muy fácil responderle: casi ninguno, y algunos exclusivamente porque los impone la política o el Ministerio de Educación, que es decir lo mismo.

Pero de manera estrictamente literaria (o libre, vital), quizá para sorpresa suya sigue leyéndose *Cubagua*.

---

8 «Necesidad de crear», en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, p. 20.

9 «Concurso de novelas», *El Universal*, Caracas, 19 de marzo de 1943, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit.

III

Ya la crítica ha destacado uno de los rasgos más innovadores desde el punto de vista técnico en *Cubagua*: las alteraciones del tiempo en que transcurre la narración. Quinientos años pueden separar a personajes y sucesos: y en esta simultaneidad hay sin dudas hallazgos formales que Faulkner y Dos Passos desarrollarán en sus obras. En nuestra América tal *dispositio* constituye un genial, originalísimo modo de contar. Pero si en los autores norteamericanos el recurso se cumple con cierta rigidez, Núñez ofrece en su uso singulares matices: porque si en *Cubagua* las acciones son diversas por la polaridad de los siglos, en cambio los protagonistas y sucesos se reflejan unos en otros, lográndose así un salto a los laberintos del tiempo y al orden del caos: experiencia del «miedo metafísico» propuesto por Araujo, que le permite concluir: «*Cubagua* no es una novela épica sino metafísica».

Los sucesos prehispánicos y su eco en el siglo XX giran en las acciones de hombres y mujeres que reciben un mismo nombre. El nombre olvidado se rescata con la acción de aquellos que viven ahora. Y cuando esto ocurre, una magnífica fusión entre escritura y significados, tal como gusta al autor, se produce. Él mismo nos lo confiesa: «son almas superpuestas, vigilantes para que ninguna cobre imperio sobre la otra»[10].

Tanto en el pasado como en el presente, los protagonistas principales son tres: Leiziaga («¿Sería él acaso el mismo Lampugnano?» [34]), Nila Cálice y Fray Dionisio: un empleado del gobierno, la misteriosa mujer indígena y cosmopolita y el sacerdote que ha entregado su destino a la tierra americana. Junto a ellos, numerosos (y a veces innecesarios) caracteres secundarios. El paisaje: Margarita: «el color es la magia de la isla» (5); y Cubagua, antiguo placer de invalorables perlas.

Las acciones de todos ellos son breves o aludidas inesperadamente; la trama es como un nervio eléctrico, cuya musculatura añoramos. Sobre la historia general de un hombre común

10 *Cubagua*, ob. cit., p. 94.

que se sensibiliza hacia el pasado, hasta el punto de hacerlo revivir o de rescatarlo, corren las secuencias cotidianas de chismes, deseos, hurto, peleas domésticas y discusiones. Una línea mítica y hechizante contrasta con la vulgaridad inmediata. El mismo hombre que habla con el Dios, roba casi involuntariamente unas valiosas perlas.

Los diálogos son rápidos, espectrales; hallan fácil acogida en un estilo que es casi ausencia de estilo: frases tensas, breves, magníficas en su calculado poder de omisión. Y en esta manera de narrar estriba el secreto vibrante de la prosa. Una leve inclinación hacia la adjetivación exigente o a lo trágico, y muchos párrafos del libro hubiesen parecido escritos por Ramos Sucre. No en vano, Enrique Bernardo Núñez —agudo lector del poeta— escribe estas líneas sobre Ramos Sucre, que bien pueden servir para definirlo a sí mismo: «Era su prosa densa, estremecida por un soplo de sabiduría y de misterio. Los pensamientos tienen la marmórea movilidad de las olas. […] Emociones e imágenes remotas»[11].

Para ilustrar este aspecto veamos el siguiente párrafo:

> Era la hora en que los esclavos regresaban del mar, tropas de arqueros mutilados con la piel agrietada, escamosa, y las espaldas cargadas de salitre. Las campanas de Nueva Cádiz, montadas en parapetos, junto a las iglesias en fábrica, campanas que un día cayeron silenciosas al mar, tocan el Avemaría. Los cardones se alargan. Los alcatraces, en largas columnas, vuelan inmóviles a ras del mar. Los hombres se santiguan, se miran unos a otros sorprendidos de hallarse al otro extremo de la esfera. Más de un suspiro vuela hasta los nichos de oro sumergidos en penumbras consteladas de cirios […]. Los ojos se van tras del horizonte. Allá está España (42-43).

«Emociones e imágenes remotas»: la tensión del estilo fluye, inalterable, mientras en su fondo las pasiones corrigen al mundo: he allí la posición con que el narrador asume su perspectiva. Distancia,

11 «J. A. Ramos Sucre», en *Escritores venezolanos,* Mérida, Universidad de Los Andes, 1974, p. 214.

sequedad, sugerencia. Si esto contribuye a la atmósfera encantada de la historia, también en ocasiones nos obliga a releer para vitalizar el curso anecdótico. (¿No es fallida, por ejemplo, la mención a la estatua de Diana? Un párrafo más sobre ella, y hubiese cobrado carácter).

Cardones, un telegrama, voces, la garza roja, una cabeza momificada, las catacumbas y el anillo, los hombres cardones: con ellos se construye la geología fantástica de *Cubagua*. Porque mientras el cauce realista del libro muestra los actos y las dudas de sus personajes, los cambios de tiempo, la aparición de fantasmas o la reactivación de seres antiguos demuestran que «en la espuma como en la niebla y el silencio hay imágenes fugitivas» (22); son los que permiten esas «ideas que nacen del mar» (26), que despiertan la juventud eterna o la repetición de «las divinidades siempre jóvenes del mar» (62).

Cubagua es, entonces, un adelanto de aquello que Irlemar Chiampi considerará como «realismo maravilloso»[12]; solo que en lugar de entonar la consabida ruta de lo ingenuo, la novela se levanta como un testimonio de «la esclavitud de los dioses condenados a seguir siempre a los hombres» (61), lo que le permite ser, según reconocía Guillermo Sucre en 1966, «una de nuestras más logradas tentativas por crear mitos propios» (prólogo a *La ciudad de los techos rojos*). Son las divinidades quienes desatan el doble tiempo y la doble personalidad, puesto que su acción se cumple en el pensamiento: en las imágenes e ideas de un hombre que por abrir su corazón a las fronteras de lo indecible sufre el vértigo de las revelaciones.

Cubagua es una ficción del pensamiento. Y aunque con ella Enrique Bernardo Núñez haya escrito su «novela precolombina», no se deja someter por política y folklorismos. Sabe que en su narración se cumple el mito de Vocchi, expuesto en el capítulo V: «Vestigios de esos relatos se convirtieron después en fábulas, pues el mundo se hace y se deshace de nuevo» (62).

12 Irlene Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1983.

La novela que soñaba aquel joven autor de 1921 está realizada. Con ella se establece en Venezuela que el deber de un personaje (de todo hombre) es pensar o por lo menos convertir la espuma de los días en pensamiento. Lo que se deshace, nos hace: nuestro nombre incluye aquello que hemos olvidado, pero que resurge al soñar, al pensar y amar, al leer: la nuestra y las otras son almas superpuestas.

Cubagua: El tiempo y la historia*

Margoth Carrillo Pimentel

Yo, en cambio, me he desparramado en tiempos,
cuyo orden desconozco, y las tumultuosas variaciones
desgarran mis pensamientos.

Confesiones
San Agustín

«Un tiempo ambiguo parecer recorrer lo mejor de la producción de Enrique Bernardo Núñez»[1]. Así comienza Osvaldo Larrazábal Henríquez su detallada investigación sobre la obra narrativa del autor de *Cubagua*. Acertado señalamiento este, que pone en evidencia uno de los rasgos que definen la novela moderna: la experiencia del tiempo; y que revela uno de los rasgos fundamentales de la novela *Cubagua:* el tratamiento de la naturaleza ambigua o indeterminada del tiempo.

Tiempo y modernidad

Pero, ¿qué es el tiempo? Es esta una de las preguntas frente a la cual el hombre ha adoptado diversas posiciones e interpretaciones. Veamos:

Platón en el *Timeo* ve en lo temporal «la imagen de la eternidad», imagen desposeída, no obstante de los valores inmutables, eternos y por lo tanto, atemporales de las formas del cielo y lo divino. Aristóteles encuentra en el movimiento un recurso

* En *El sentido de la modernidad en* Cubagua, Mérida, Solar de ensayo, Dirección de Cultura del estado Mérida, 1995, pp. 67-82.

válido de interpretación de lo que sería la naturaleza, la dirección y el orden de la temporalidad: «la sucesión». Para el pensamiento aristotélico los conceptos de «ahora», «antes» y «después» serían la expresión lineal, continua y uniforme de la noción del tiempo. Siguiendo esta interpretación, se diría que «el tiempo es una medida del cambio: no existe sin este»[2].

En líneas generales, el pensamiento occidental parece haberse nutrido durante siglos de la explicación aristotélica del fenómeno. El tiempo como una relación, un orden o una propiedad; el tiempo como continuidad ilimitada e isotrópica; pasado, presente y futuro como expresiones acabadas del tiempo, son nociones que han sido determinantes para la organización e interpretación de las ciencias y el arte occidentales.

Los principios de heterogeneidad, pluralidad y ruptura que caracterizan el pensamiento moderno, provocan un cambio, en lo que a la conceptualización del tiempo se refiere. Como lo señala Octavio Paz, para la modernidad: «El proceso (del tiempo) es un "tejido de irregularidades" porque la variación y la excepción son la regla»[3]. La uniformidad, la irreversibilidad y la continuidad del tiempo son presuposiciones sobre lo temporal que sufrirán una quiebra, para dar paso a otras maneras de pensarlo.

«¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé»[4]. Con esta actitud de incertidumbre frente al tema inicia San Agustín sus reflexiones sobre el tiempo; reflexiones que, como veremos, se distancian del determinismo temporal aristotélico. Para Agustín no existe una división del «tiempo» en tiempos[5]; el presente sería la expresión múltiple y a la vez desgarrada de «lo que ha sido,

---

1 *Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969, p. 7.

2 Cf. Mario Bunge, «¿Existe un tiempo?», en *Revista de Occidente*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Ortega y Gasset, septiembre, 1987, p. 37.

3 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 22. Subrayado nuestro.

4 San Agustín, *Confesiones*, México, Editorial Porrúa, 1973, p. 193.

5 «…no se dice, pues, con propiedad que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro». San Agustín, ob. cit., p. 196.

es y será». Esta triple noción del presente, este «contraste mismo entre dos tensiones»[6], es lo que Agustín define como la «distentio animi», concepto de una profunda significación ontológica —«distentio est vita mea»—, que pone en evidencia la angustia y la imposibilidad del hombre de regresar al origen, de confundirse con la divinidad creadora y que además separa definitivamente la propuesta agustiniana de la interpretación aristotélica del tiempo.

Por su parte, Henri Bergson identifica al tiempo y al espacio como elementos de una misma naturaleza[7]. La noción de duración y, con ella, la del pasado son la expresión fundamental del tiempo. Como «continuidad indivisible»[8] la duración conserva y acumula el pasado en el presente. Como lo señala Gilles Deleuze a propósito de la teoría de Bergson, «el pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten»[9]. Para el bergsonismo, el hombre no es más que la condensación de su historia, de su infancia y su nacimiento, de ese tiempo ancestral extraviado en los intersticios de la memoria y el olvido[10]. La simultaneidad desplaza toda idea de sucesión; la circularidad une los extremos de la línea que define lo continuo.

A partir de un razonamiento crítico de la teoría bergsoniana del tiempo, Gastón Bachelard ofrece una interpretación de lo temporal desde la perspectiva del «instante». Dice Bachelard: «el tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nadas»[11]. Esto es, «el tiempo» no es la coexistencia dialéctica de los tiempos en el presente (Agustín); tampoco la expresión condensada del pasado en la simultaneidad de esos tiempos (Bergson); el tiempo es

6 San Agustín, *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, t. I, p. 65.

7 *Cf.* Henry Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Pléyade, 1972, p. 12.

8 *Ibid*., p. 13.

9 Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 59.

10 «Es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos». Henri Bergson, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editores, El Libro de Bolsillo, 1987, textos escogidos por G. Deleuze, p. 48.

11 *La dialéctica de la duración*, Madrid, Ed. Villalor, 1978, p. 50.

una «serie de rupturas» en las cuales «el pasado está tan vacío como el porvenir y el porvenir está tan muerto como el pasado»[12].

La teoría de la relatividad de Einstein introduce nociones que serán elementos de quiebra para el modelo mecanicista-determinista que parte de las relaciones causa-efecto y antes-después. Para el físico el tiempo no es un recorrido lineal y premeditado; la noción tiempo-espacio no es continua y absoluta; esta es una curvatura en la cual existen expresiones múltiples del tiempo[13]. No existe una temporalidad única, sino la ilusión de una duración que siempre será relativa. Con Einstein la ciencia ha descubierto que las nociones «tiempo» y «espacio» no se corresponden con el tiempo y espacio reales. El sentido absoluto de esta relación es desplazado por la noción de curvatura y relatividad.

Las reflexiones sobre el tiempo parecen oscilar entre extremos que llaman a pensar el fenómeno desde dos perspectivas distintas: la tradicional, del sentido común —que respondería a los planteamientos deterministas del «antes» y el «después», de fuente aristotélica—; o la perspectiva moderna, en la cual la simultaneidad, la heterogeneidad y la relatividad subvierten la legitimidad de un orden que descansa en nociones tales como: determinismo, ley y verdad. Citando a Jacques Monod, para los tiempos modernos: «La antigua alianza está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el reino y las tinieblas»[14].

Para Paul Ricoeur: «El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal»[15]. Es decir, un texto narrativo será necesariamente una experiencia ficticia del tiempo,

---

12 Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, [en la 2.ª ed., México, FCE, p. 46].

13 «Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro, es solo una ilusión, por persistente que sea». Einstein, citado por Ilya Prigogine en *¿Tan solo una ilusión*? [Sin otra referencia bibliográfica (N. del C.)].

14 *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, p. 211.

15 Ob. cit., p. 41.

la cual —agregamos— se organizará en atención a los criterios que sobre la temporalidad se manejen en la obro[16]. En este sentido, podríamos decir que la novela tradicional opera a partir de una concepción del tiempo cronológico, lineal y homogéneo; donde «presente», «pasado» y «futuro» son presuposiciones determinantes y excluyentes. No así la novela moderna, la cual asiste al proceso de desmoronamiento de las nociones de lo único e irrepetible que sostienen al determinismo temporal y que, como manifestación artística de su momento reflexiona sobre el tema[17].

Tiempo y procedimientos narrativos

Lo que Jürguen Habermas llama «la conciencia moderna del tiempo»[18] parece concretarse en la novela moderna, a través de ciertas obras a las cuales Ricoeur caracteriza como «verdaderos laboratorios de experiencias ficticias del tiempo»[19]. Al respecto Gunther Müller dice:

> Desde Joseph Conrad, Joyce, Virginia Wolf, Proust, Faulkner, el tratamiento de la evolución del tiempo se ha convertido en un problema central de la representación épica, un campo de experimentación narrativa en el que se trata, en primer lugar, *no de especulación sobre el tiempo, sino de arte de narrar*[20].

16 Si como lo señala Ricoeur, el tiempo es el centro de la ficción, esta atenderá entonces al sentido de la sucesión, planteada por el pensamiento aristotélico; no obstante, la novela moderna rompe con esta presuposición temporal al plantearse la simultaneidad como otra posibilidad del tiempo y, por ende, de la ficción. *Cf.* ob. cit.

17 «…el arte moderno, que en sus formas de expresión más subjetivas lleva al extremo esta conciencia del tiempo». Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, p. 114.

18 Habermas, ob. cit., p. 114.

19 Paul Ricouer, «El tiempo contado», *Revista de Occidente*, Madrid, Ediciones Fundación Ortega y Gasset, 1987, p. 57.

20 Citado por Ricoeur, ob. cit., p. 114.

Antes que un trastocamiento gratuito del tiempo, la novela moderna investiga, experimenta, profundiza la temporalidad como un acto de naturaleza ontológica y estética. La transfiguración de los datos históricos y la superposición de relatos en forma estratificada, serían algunos de los procedimientos textuales utilizados por la novela moderna en su relación con el tiempo y la historia.

La posibilidad de ser uno y otro; o uno, otro y otro, en un antes y después que coexisten, provoca la presencia de anacronismos que van «contra el tiempo» lineal, irreversible. La imposibilidad de «ser al mismo tiempo» una y otra cosa, de asumir múltiples eventualidades que caracteriza al discurso histórico, adquiere en la novela una capacidad multiplicadora que permite al discurso ficticio la exploración de otras formas de ver y conocer al mundo.

En capítulos anteriores hemos insistido acerca de la organización estratificada de los discursos que confluyen en la novela *Cubagua*. Así mismo hemos señalado a la indeterminación como uno de los rasgos constitutivos de la obra. A propósito del manejo del tiempo en el texto, podríamos decir que la simultaneidad temporal y la confluencia de lo mítico y lo histórico se expresan mediante estos procesos de indeterminación y de estratificación discursiva.

En *Cubagua* el pasado es una presencia que lo impregna todo: personajes, acontecimientos, cosas. El presente y el futuro son meras proyecciones de un tiempo anterior, desde el cual se mira, se discierne. En el texto, la simultaneidad temporal ocurre mediante la superposición de relatos de origen y tiempos distintos; lo mítico, lo histórico y la actualidad se dan la mano, dibujan una circularidad que es eternidad y es destino. Entre los personajes se establecen vínculos, puntos de coincidencia o encuentros que permiten que Ramón Leiziaga sea simultáneamente él y el conde Luis Lampugnano; que Nila Cálice sea una hermosa y moderna amazona, o una valiente y fugitiva princesa; o que Pedro Cálice, Teófilo Ortega o Antonio Cedeño sean remeros, nativos de la isla y a la vez extranjeros y feroces comerciantes de esclavos. En algunos de los personajes estos vínculos permiten la metamorfosis de uno en el otro —tal es el caso de Ramón Leiziaga, Cálice, Ortega o Cedeño—; en Nila Cálice y, particularmente, en fray Dionisio, la multiplicidad de personalidades ocurre de una manera

simultánea. Así observamos un procedimiento que imbrica los elementos constitutivos del texto: Tiempo, mito, historia, personajes, espacios y discursos.

Ahora, ¿cuáles son en el texto esos vínculos, esos puentes maravillosos que accionan la simultaneidad del tiempo? Veamos:

Entre Ramón Leiziaga y el conde Luis Lampugnano se establecen algunas conexiones importantes: ambos vienen a Cubagua con el propósito de explorar la isla; cada uno de ellos posee el recurso de la técnica en sus manos: Lampugnano, el rastreo de perlas y Leiziaga, el conocimiento de la máquina y el vapor. Mediante una experiencia de descenso, uno y otro personaje encuentran en el pasado elementos que les permiten hacer una interpretación de su tiempo. La ambición es el motivo que los lleva a actuar; el petróleo y las perlas, objeto de búsqueda y derrota: «Vendía el mismo óleo que ahora ambicionaba» (52). Leiziaga y Lampugnano, presente y pasado, son una misma persona, una misma temporalidad. La presencia de rasgos o elementos comunes a uno y otro actúa como una suerte de embrague que articula distintos tiempos, espacios y personajes.

Al igual que ocurre con fray Dionisio, el personaje de Nila Cálice es una mezcla ambigua de otras épocas y personas. A diferencia de Ramón Leiziaga, la identidad heterogénea de Nila está manifestándose constantemente, es decir, no existen en Nila elementos que distingan, aunque sea por momentos, una personalidad de la otra, como sí ocurre con Leiziaga y Lampugnano; por el contrario, la constitución múltiple del personaje es una realidad siempre actualizada:

> La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna. […] Su cuerpo tenía la prístina oscuridad del alba. Una emoción de fuerza, los rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma. *En cada uno, al verla, la visión persistía de un modo distinto* (28).

Referencia histórica en la novela

Las consideraciones sobre el tema del tiempo realizadas anteriormente nos permiten una entrada al estudio de este fenómeno en *Cubagua*. Como trataremos de demostrar, lo temporal en la novela parece definirse como un tiempo ambiguo, indeterminado, no precisable, mezcla de mitos e historias, alquimia maravillosa en la cual lo ancestral juega a la libre alianza con el presente y los tiempos por venir.

En la novela, el discurso histórico es una presencia constante; al igual que el discurso de ficción, este se alimenta del tiempo, de ese extraño recorrido del tiempo a través de épocas, espacios y personajes. En *Cubagua* el discurso de la historia se enreda en los hilos de lo imaginario y pierde su condición de precisión y verdad. Veamos:

En el texto objeto de nuestra reflexión, la referencialidad histórica se presenta como la plataforma desde la cual emergen la mayoría de los acontecimientos y personajes que aparecen en el texto: La Conquista, vista como un hecho terrible y sangriento; la esclavitud del indígena, la pesca de perlas, la trata de esclavos, la construcción de una ciudad artificiosa, sin agua ni alimento; los momentos de apogeo y miseria que cíclicamente ocurren en la isla y otra serie de hechos registrados en la novela, son acontecimientos que pueden encontrarse en los relatos de los cronistas de la época o en los textos que se refieren al momento[21], además de un pasado indígena mítico inmemorial que toca lugares y tiempos en un juego de ficción y realidad.

En cuanto a los personajes, hemos podido constatar que, aun aquellos cuya constitución parece ser más ficticia que real, tienen

21 Al respecto ver Jules Humbert, *Los orígenes venezolanos. Ensayos sobre la colonización española en Venezuela*, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, vol. 127, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1976; Joaquín Gabaldón Márquez, *Muestrario de historiadores coloniales de Venezuela. Antología y selecciones*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca Popular Venezolana, 1943, p. 309; Guillermo Morón, *Historia de Venezuela*, t. II, *La estructura provincial*, Caracas, Ediciones de la Enciclopedia Británica, 1989, p. 495.

una referencialidad histórica verificable. Es el caso, por ejemplo, de fray Dionisio. Según lo refiere Jules Humbert en *Los orígenes venezolanos*, en 1521 durante el asalto de los caribes a la ciudad de Nueva Toledo, asentamiento erigido por Gonzalo de Ocampo en las cercanías del río Cumaná, los indígenas destruyeron la fortaleza levantada por fray Bartolomé de las Casas y dieron muerte a un misionero de nombre «fray Dionisio»; en venganza por tal hecho, el capitán Jácome Castellón llegó a las costas de Cumaná.

> Apenas echada el ancla dispersó a sus hombres en todas direcciones para sembrar el terror entre los naturales. Todos los indios implicados en la destrucción del establecimiento de Toledo fueron apresados; unos fueron empalados, otros ahorcados, y allí estaba uno de los más feroces jefes, *el famoso Orteguilla vestido con el hábito de fray Dionisio y llevando aún oculto en la manda el breviario del mártir*[22].

En la cita encontramos elementos de particular importancia para nuestra investigación. Tanto Ocampo como Orteguilla, son personajes que en la novela tienen rasgos ambiguos: son nativos, remeros; pero a la vez parecen venir de otro tiempo, de otro espacio: «Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. [...] Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos?» (46). La muerte de fray Dionisio a manos de los caribes aparece reseñada en la obra como una de las múltiples virtualidades que el personaje asume en la novela:

> Los indios de Cumaná y Chichiriviche se han sublevado y avanzan sobre Cubagua. Han destruido los conventos y muerto a los religiosos. Las huertas fueron arrasadas. El mulo de los frailes, sus naranjos, la campana, todo fue destruido. [...] En una piragua dos manos cortadas sangran. Dos manos blancas. Una cabeza parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia (49).

22 Gilbert, ob. cit., pp. 176-177, énfasis nuestro.

Asimismo, el conde Luis Lampugnano es un personaje histórico que ciertamente visitó Cubagua, en la época pujante de la isla. Benzoni en *Historia del Mondo Nuovo*, cuenta la historia de un conde de nombre Luigi Lampugnano. Según el historiador, este milanés pidió licencia para viajar a Cubagua con un invento, que facilitaría la pesca de perlas, sin la intervención y el esfuerzo del indígena; de acuerdo con la crónica, la licencia fue concedida pero el instrumento tuvo menos suerte, al ser rechazado junto con su creador por los comerciantes de Cubagua. Al respecto señala Jules Gilbert, «Lampugnano vivió cinco años en Cubagua, pero sin poder pescar en las aguas de la isla, y, por lo tanto, incapaz de pagar los enormes gastos de su expedición. Murió, dicen, durante un ataque de locura»[23]. Los datos del invento, así como la trágica muerte del personaje son elementos con los cuales se juega en el relato de *Cubagua*: «Sus menores actos iban a conocimiento del alcalde, mientras que en la puerta principal del Ayuntamiento [...] se enseñaba cuidadosamente tapado *el pérfido invento*. Los vecinos principales opinaban que fuese destruido» (48, cursivas nuestras). Más adelante se relata la muerte del conde:

> No quedaba duda. Ya nunca más vería la luz. Un sollozo se le escapa entre gritos. Los otros despertaban riéndose de aquellas voces incoherentes. Veía aproximarse a una mujer, Cuciú. Él quería la Madona. Con los ojos abiertos, entre convulsiones atroces, la veía muy cerca, como cuando era niño. Los otros permanecían silenciosos, siguiendo en la oscuridad aquella agonía terrible.
> Al amanecer se llevaron el cadáver, que está hinchado (58).

La presencia de petróleo en la isla que, en el tiempo presente de la novela parece ser uno de los elementos que animan al personaje Leiziaga a visitar Cubagua, es también un elemento de referencia histórica que permite al autor el juego de identidad, ya referido en la obra, entre este y el conde Lampugnano. Leiziaga llega a la isla y sueña con un desarrollo moderno y civilizatorio de

23 Gilbert, ob. cit., p. 58.

la región a partir del valor de este elemento y el conde pretendía con él curas milagrosas; el sentido de aventura y de utopía los asemeja. En el caso del petróleo, Núñez, como acucioso historiador, conoce sin duda sus más remotas referencias.

El Elíxir de Atabapo, bebida que en la novela parece transportar a otras dimensiones a quien lo toma, podría tener su origen en el Elíxir de Guayana, o lo que los ingleses llamaron el «Great Cordial», compuesto al cual Núñez hace referencia en su ensayo «Orinoco»[24].

La novela *Cubagua* se nutre de una serie de referentes, cuyas raíces están en lo que podríamos llamar la historiografía de la conquista del Oriente venezolano. El mundo narrado, espacio común a la historia y la ficción, reinterpreta una realidad y se crea otro mundo, cuyos principios de organización son distintos al ámbito de la normalidad y del sentido común. La verdad, el conocimiento de las cosas y el poder referencial del lenguaje son trastocados, redimensionados, a favor de un discurso de lo imaginario.

Como formas narrativas, la historia y la ficción comparten la naturaleza temporal de sus discursos[25]; cuestión que en la obra objeto de nuestro estudio, acercaría los hechos y personajes de la historia a las acciones y personajes de la novela. No obstante, la condición de verdad, de autenticidad, a la cual queda atado en el discurso histórico, se desvanece ante el juego de las múltiples posibilidades que la imaginación despliega en este tipo de discurso[26]. Por ejemplo, de fray Dionisio la historiografía puede decir que este

24 Al respecto dice el escritor: «Contenía entre otros ingredientes carne de víbora, "mineral unicornio", semillas y raíces maceradas en espíritu de vino y mezcladas luego con perlas, coral rojo, cuerno de venado, ámbar gris, almizcle y otras materias». Núñez, «Orinoco», en *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 244. [Núñez hace referencia a la «fórmula» de dicha bebida de Walter Raleigh, preparada durante su prisión en la Torre de Londres (N. del C.)].

25 Cf. Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. I, p. 41.

26 Lo que opone el relato histórico al relato de ficción «no concierne a la actividad estructurada implicada en las estructuras narrativas en cuanto tales, sino "la pretensión de verdad"». Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*, t. II, p. 16, énfasis nuestro.

fue un misionero franciscano, a quien los caribes dieron muerte en el salto de la fortaleza de Cumaná, en el año 1521. En *Cubagua* fray Dionisio es un personaje que asume diversas virtualidades: a) es un misionero de la época de la Conquista; b) es el guía de Ramón Leiziaga, cuatrocientos años más tarde; c) es un personaje que parece estar vivo; d) es un personaje que parece estar muerto: «Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto» (45).

Una versión del tiempo y de la historia

—Mira esa estrella —dice fray Dionisio—.
Tal vez no existe ya y la vemos.
Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto
desde hace miles de años.
Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia.
Y en ese momento, ¿no es en efecto la misma? ¿Qué piensas tú?[27].

Cubagua

En *Cubagua* el discurso de la ficción exorciza el pasado; se interna en la intimidad del tiempo para iluminarlo, redescubrirlo, para extraer de sus entrañas sus más ocultos enigmas. En la novela, el pasado es la substancia de todos los tiempos, presencia que habla del porqué de los acontecimientos y de la realidad.

Al hablar del tiempo, Henri Bergson dice: «el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Sin duda, en todo instante nos sigue todo entero [...] es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos»[28]. En este y todos los planteamientos bergsonianos encontramos interesantes correspondencias con la práctica textual del tiempo desarrollada en *Cubagua*. El pasado como una presencia que «se dilata», dice Bergson, como una substancia que

27 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, ob. cit., p. 61.
28 Henry Bergson, ob. cit., p. 48.

lo impregna todo: el ambiente, el paisaje, los personajes, el pasado como tiempo esclarecedor del presente o como premonición del futuro, son nociones que pueden extraerse del texto, no obstante el sentido de indeterminación que rige la composición de esta novela: fray Dionisio «comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (43).

Mijaíl Bajtín señala la influencia que desde finales de la Edad Media ha tenido lo que él llama el mundo vertical y su relación con la noción del tiempo:

> La lógica temporal de este mundo vertical es simultaneidad pura de todo [...] en el corte de un solo momento, hay que ver todo el mundo como *simultáneo*. Solo en esta simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, en la extratemporalidad, puede revelarse el sentido real de lo que fue, de lo que es y de lo que será[29].

También Gastón Bachelard habla del tiempo vertical como de aquel «tiempo que no sigue la medida»[30]. La versión de la verticalidad del tiempo adquiere especial significación en *Cubagua*, al pensarse la organización de la novela en un sentido más paradigmático, antes que sintagmático. La noción de descenso, magistralmente tratada en el texto, guarda topológicamente una relación con este sentido del tiempo vertical al cual hemos hechos referencia.

«La sentencia del pasado es siempre un oráculo», dice Friedrich Nietzsche. Un tiempo como este no puede concebirse como una manifestación muerta, desactualizada. La modernidad, que parece mirar hacia el futuro, encuentra en el pasado, en la tradición, su punto de partida hacia la novedad. Como lo afirmaba Robespierre y lo refiere Habermas, la modernidad «conjura y llama a actualidad al pasado cargado de "ahora" [...] para romper el inerte discurrir de la historia»[31].

29 Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1996, p. 531.

30 Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, p. 116.

31 Jürgen Habermas, ob. cit., p. 22.

«El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él?» (43). Esta expresión en labios de Leiziaga pareciera un reclamo al poder del pasado sobre la vida, las acciones, los personajes en la novela. Leiziaga, sujeto que de alguna manera es la representación de la mentalidad moderna en el texto, trata de revelarse ante el destino, que parece marcarlo todo. Él es la expansión de un pasado, la marca de un signo híbrido y contradictorio, distinto al de una herencia indígena *pura* como la de Nila o la de una hispanidad *adecentada* en una tradición criolla, como la que representa el doctor Almozas. Si bien en el texto ocurre una interpretación del tiempo en función del pasado —cuestión que sugerimos acerca de la novela al discurso bergsoniano—, ello no implica que ese tiempo aparezca como una forma estática, petrificada; antes bien, el pasado es, como lo plantean los modernos, un estado del tiempo activo creador, otra posibilidad de conocer e interpretar el mundo accede a «esa fugaz conexión entre lo eterno y lo actual», que según frase de Baudelaire explica la modernidad[32].

Como lo hemos comentado, en esta novela se mencionan una serie de acontecimientos y fechas que aluden a tiempos objetivos y verificables:

> De la techumbre pendía un ancla enorme en cuyos brazos pintados de blanco se alcanzaba a leer: «San Pedro Alcántara». (El navío de este nombre voló cerca de Cubagua *el 24 de abril de 1815*, a las nueve de la mañana)[33]. (71, cursivas nuestras)

> Hay allí grabado un nombre. Las letras rotas, antigua, parecen ocultar el secreto que sin duda aquel hombre sorprendió y se llevó consigo: ALON DE ROJ/ CAV DE ALCANT/ VEEDOR DE ESTA/ A/ MDXXXXI (76).
>
> Movido del mismo impulso que le hacía pensar todo en confusión, a un tiempo, se puso a trazar con la hebilla de su faja en la

32 Cf. J. Habermas, ob. cit., p. 21

33 La frase entre paréntesis, aparece en la edición como nota al pie del autor implícito de la novela. (N. del C.)

pátina de los muros aquel nombre: Erocomay. Y abajo la fecha: 1925 (85).

Las temporalidades nombradas o indirectamente referidas, como los momentos anteriores o inmediatamente posteriores al Descubrimiento y la Conquista, son datos comprobables en la historia, pero novelizados en el texto. Los procesos textuales de simultaneidad, desarrollados a partir de la confluencia de tiempos y espacios distintos, provocan en algunos casos la presencia de ciertos anacronismos; los procesos de indeterminación, los cuales se transparentan en la superposición de tiempos y discursos de distinta naturaleza, así como también en la constitución ambigua de algunos personajes, son mecanismos que permiten que la historiografía objetiva se metamorfosee en práctica textual. Circunstancias tales como la explotación extranjera, de ocurrencia cíclica, o el destino de un país que oscila entre períodos de abundancia y escasez, son hechos concretos de nuestra historia que el texto noveliza. Temporalidad e historicidad se integran en *Cubagua* con un propósito crítico o ideológico que en ningún momento supeditan el valor artístico o poético de la obra.

Para una discusión de *Cubagua**

Julio Miranda

La obra de Enrique Bernardo Núñez no es solo una de nuestras novelas más importantes, uno de los mejores logros de la siempre escasa literatura fantástica venezolana, un texto fundador en diversos aspectos, sino que inaugura, en 1931, lo «real maravilloso» americano, antes incluso de que Carpentier lo conceptualizara y pusiera en práctica con *El reino de este mundo* (1949). El barroco de *Cubagua*, que a su manera sintetiza una serie de elementos de muy diversa procedencia (desde la literatura gótica de fantasmas e islas misteriosas hasta el ingrediente de «aventuras»: robo de perlas, contrabando, fugas) se basa en la realización de ese ciclo que se repite; esa presencia legendaria de un pasado que actúa, vive, se prolonga cuatrocientos años después; esos personajes que —lo sepan o no, lo lleguen a descubrir o no— reproducen gestos, sentimientos, ideas, como un calco de dibujos que fluyen en un tiempo líquido. De ese modo, memoria personal y memoria histórica se intercomunican, la saga individual toma cuerpo en la gesta colectiva, la búsqueda de identidad tiene que ver con la de todo el país, por no decir el continente. La estructura de la novela, no solo alternando los planos temporales (siglo XVI y años veinte del nuestro) sino haciéndolos desembocar uno en el otro, remitir uno al otro, mantiene la «realidad» de ambos

* *Cine de papel*, Mérida, Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Video del Conac-Fundaimagen-Fundación Casa de las Letras «Antonio Arráiz»-Universidad de Los Andes, 1995, pp. 119-134. Luego publicado en Oscar Rodríguez Ortiz (comp.), *La imagen que nos ve. Ensayos sobre literatura y cine de Venezuela*, Caracas, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2010.

y los convierte en literariamente verosímiles, en el mismo movimiento que desdibuja el presente y lo enrarece, lo difumina, descubriéndonos tras la bruma la incólume solidez del pasado. Todo es, efectivamente, «real maravilloso» en esas densas atmósferas de la novela, mientras el protagonista cumple su periplo iniciático guiado por fray Dionisio, que con su relato cuasi hipnótico lo orienta a través del tiempo para que coincida con su identidad, es decir con su pasado pero también con su futuro, pues la recuperación de la memoria —el individuo en la historia— no es aquí un fin, una finalidad sino un nuevo comienzo, un punto de partida.

La *Cubagua*[1] de Michael New —con guion del mismo, Ednodio Quintero y el cubano Luis Rogelio Nogueras— es fiel al espíritu y parcialmente a la letra de la novela, y está hecha —ateniéndonos al planteamiento de Truffaut— con «un grado igual de ambición» que el original literario, al menos en el proyecto. Creo, sin embargo, que la obra ha sufrido cierto «empequeñecimiento» por los fallos de la realización.

La adaptación

Hay un primer gran acierto en el proyecto: el añadido de un tercer plano temporal, contemporáneo o «de los ochenta», que acerca la trama a nuestros días y actualiza, con un anecdotario equivalente, el conflicto, la intriga y la búsqueda de identidad del XVI y de los veinte. Esta actualización es aún más elogiable si consideramos lo ocurrido con otras adaptaciones literarias en el cine venezolano: pulcras —a veces— reconstrucciones de época (hazaña siempre a resaltar entre nosotros, por la dificultad que conlleva) tienden a convertirse en «arqueología» porque congelan la obra original en el momento en que se produjo, ignorando tanto lo que pudo significar ella entonces respecto a su contexto —aportes formales, carga sociopolítica— como toda la «intertextualidad» acumulada

1 Exhibida en sesiones privadas a partir de 1988, presentada en el festival de Mérida en 1990, aún no ha sido estrenada comercialmente «gracias» a su distribuidor, Pelimex.

en decenios: libros, *films*, desde luego hechos históricos, cambios de mentalidad, evolución social, en fin, los diversos factores que han producido otras tantas lecturas del texto en cuestión, siempre cambiante. Esta paradoja de traicionar la riqueza de una obra literaria, su potencial multiplicidad, su efectiva evolución en el intercambio con las generaciones de lectores que, a lo Pierre Menard, la han ido reescribiendo, respetando el cineasta precisa y exclusivamente «la letra», reproduciendo el anecdotario, repitiendo los diálogos, recreando con empeño vestuarios, decorados y utilería, puede no ofrecer más que pálidos zombis, figuras de cera, daguerrotipos retocados de relativo interés. Son *films*, curiosamente, «más viejos» que el original.

Cubagua, entonces —y sin que lo propongamos como fórmula—, parte conceptualmente con buen pie, agregándole un giro a la espiral barroca de la novela. Por un lado, es un mayor respeto a la intención del texto, ya que el presente de Enrique Bernardo Núñez eran los años veinte: dejándolo en ese punto, el *film* lo hubiera a su vez convertido en pasado, alejándolo, cosificándolo históricamente. Por otro, prolonga la problemática del usufructo extranjero de nuestras riquezas naturales: las perlas del XVI, los minerales y el contrabando —así como el petróleo— mencionados de los veinte, pasan a ser esas reservas estratégicas que se adivinan como verdadero objetivo de las empresas multinacionales que quieren explorar —explotar— el territorio amazónico. Finalmente, la presencia de un tercer plano temporal incrementa la complejidad estructural del relato, da mayor perspectiva al ciclo de las repeticiones y equivalencias, esos ecos que, a nivel individual, se traducen en las nuevas y también actualizadas versiones de Lampugnano-Leiziaga (ahora ingeniero al servicio de la multinacional), Nila (hecha periodista que denuncia la penetración extranjera), fray Dionisio (más borrosamente percibido ¿cómo antropólogo o como cura amistoso, sin sotana ni prédica, viviendo entre los indios?), los explotadores (de españoles de la Conquista, luego funcionarios corruptos o mineros como Mr. Stakelun en los veinte, los encontramos en los ochenta al frente de la multinacional).

El giro agregado de los ochenta parece tener como modelo narrativo a *Los pasos perdidos* [1953] de Carpentier. Es otro acierto

porque si hay una novela que prolonga la de E.B.N., que se sitúa respecto a ella en una sugestiva relación de intertextualidad, es esa: el destino de Leiziaga, en la misma o en otra «reencarnación» —tal la del musicólogo carpenteriano— era internarse en la selva en pos de las raíces. Una vez más, «traición» a la letra es «fidelidad» al espíritu del original, imaginativamente reencontrado en una cristalización literaria que significó un paso más adelante o arriba de la misma espiral.

No sé, en realidad, si los guionistas pensaron en *Los pasos perdidos*: lo infiero del mismo *film*. El periplo del protagonista parte del presente y su «civilización» (toma una avioneta en La Carlota) y remonta el tiempo siguiendo —siempre en el plano de los ochenta— el curso de los ríos, mientras la narración inserta su memoria personal en el cuerpo de la novela de E. B. N. —años veinte y siglo XVI— para llegar, en la instancia del presente, a la aldea indígena, a la danza ritual (que se conecta con el descenso al «laberinto» o subterráneo del viejo convento, en los veinte, y con el sermón antiesclavista de fray Dionisio, en el XVI) y al gesto soberbio del joven indio que arroja a los pies del ingeniero «contemporáneo» una vieja coraza de los conquistadores: «le pertenece a usted, se la devuelvo»[2]. Incrustados así los tiempos unos en otros, hallada su identidad personal-colectiva, el protagonista vuelve a Caracas y a los obvios signos de actualidad (aeropuerto, oficinas, metro, bulevar de Sabana Grande) para actuar, gracias a lo aprendido o, mejor, comprendido.

Un tercer acierto —por lo demás prácticamente obligatorio— es la utilización de los mismos actores para encanar los personajes en los tres tiempos. Con ello se subraya su carácter de emblemas, disminuyendo y casi descartando la interpretación de tipo sicológico, acentuando la histórica y colectiva en cuanto que los vemos reiteradamente ejecutando sus funciones: el buscador, el guía, la mujer-iniciadora, los enemigos. Nos acercamos así, potencialmente, a lo arquetípico. De manera accesoria, esta repetición de actores puede ayudar a orientarse a un público como el nuestro, profundamente

2 Véase el guión de la película, *Cubagua* («Un filme de Michael New»), Mérida, Departamento de Cine de la ULA, 1987. (N. del C.)

televiciado, que en general se niega a acompañar las dificultades de lectura de cualquier *film* con cierta complejidad narrativa.

Sus sombras

Los aciertos en que me he detenido tienen sus respectivas «sombras». En la primera confluyen el guion y el montaje; la elección y dirección de actores, pero igualmente el guion, en la tercera; ambas, concentradas, hacen de la justa intuición carpenteriana un mero esquema desprovisto de densidad.

Es un hecho que, al añadir un nuevo plano temporal, con su propia serie de anécdotas, algo había que sacrificar de la novela en aras de la duración normal del *film*. En él, esto lleva a adelgazar el plano de los veinte, que muy pronto se convierte en apenas un gozne o pivote para acceder a los otros dos, gracias sobre todo a la persistente voz de fray Dionisio. A este discurso, con frecuencia en *off*, se le otorgan demasiados «poderes»: a su conjuro (palabras clave como «historia», en frases excesivamente literarias que funcionan en la novela pero no en la película) nos trasladamos de una época a otra; su abundancia de alusiones «misteriosas» («estamos hechos de tiempo y polvo»; «no importa: algún día entenderás, tarde o temprano entenderás», etc.; constantes referencias al pasado, a la memoria, a los encuentros ya ocurridos entre él, Nila y Leiziaga-Lampugnano) es una innecesaria insistencia para que nos demos cuenta de ese mismo fluir y de esa misma permanencia trastemporal que, al cabo, estamos presenciando; también corre a su cargo gran parte del sentido o del «mensaje» sociopolítico, además del filosófico. Cabría señalar accesoriamente que, como la voz en *off* de Julio Mota ha sido una de las constantes de nuestro cine documental, a ratos nos parece estar oyendo uno de esos infatigables textos explicativos.

El plano de los veinte, aparte de cumplir su papel de lugar de encuentro entre los personajes y de soporte de la verbosidad de fray Dionisio, se diluye en una serie de *flashes* cada vez más breves, devorado por las otras dos instancias temporales, y perdemos algunas cosas. Una de ellas es nada menos que el paralelismo dramático

de lo que le ocurre concretamente a Leiziaga como equivalente de Lampugnano: el robo al contrabandista, la prisión subsiguiente y la oferta de soborno, ecos de los similares hechos del XVI. Sin embargo, el *film* los traslada a la instancia de los ochenta, con un sentido ahora «positivo» y repartiéndolos entre el ingeniero y la periodista: el uno roba los planos y documentos de la multinacional, la otra recibe un cheque para comprar su silencio (e, incongruentemente, lo rompe ante nuestros ojos, con lo que desmiente su presunta sagacidad reporteril pues tenía en sus manos una prueba…), ambos están amenazados por la empresa. Seguramente, repetir robo/prisión/soborno en los veinte hubiera dado un carácter demasiado mecánico a las reiteraciones trastemporales, y lo que se nos quita en una instancia lo recuperamos en otra, «puesto sobre sus pies» como actuación consciente, cargada de significado político. Queda, de todos modos, el empobrecimiento dramático del plano intermedio.

La mayor carencia de la instancia de actualidad, además de la sobreabundancia de *flashes* reiterando de modo bastante inerte el viaje por el río, lo que la pone con frecuencia exclusivamente al servicio del «rebote» hacia atrás en el tiempo, es al cabo la vaguedad de la denuncia. ¿Se ha querido brindar un modelo válido a escala continental y por ello resulta tan borroso el proyecto de la multinacional, tan invisibles sus lazos con un eventual gobierno al que no se hace referencia alguna, tan ausentes las demás fuerzas sociales? Sin embargo, la Amazonia es grande, implica a varios países, tiene problemas comunes que hubieran permitido dar mucha mayor concreción al asunto. La presencia de los indios, tan importante en el *film*, facilitaba —por ejemplo— referirse a los manejos de un ente como el Instituto Lingüístico de Verano y su «brazo armado», las *New Tribes* o Nuevas Tribus, que han actuado o actúan aun no solo en Venezuela sino en Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil… Por otra parte, el *film* está de entrada localizado: Nueva Cádiz en el XVI, Margarita en los veinte, son nombres explicitados verbalmente. ¿Por qué, entonces, situar los ochenta casi en un no-lugar, sin enriquecerlos con aportes contextuales pertinentes?

La vaguedad de la denuncia va de la mano con la insustancialidad de esa multinacional que se deja robar planos y documentos

como caramelos a un niño. Cierto que el Dr. Carballo explica a su fogoso insubordinado —y, temo, sobre todo al público— que «ahora no pueden hacer nada», será «más tarde» cuando se venguen del ingeniero y la periodista, y finalmente que la revelación de sus planes «no pasará de ser un pequeño escándalo, controlable y que pronto se olvidará. Este pueblo no tiene memoria». No debe tenerla, desde luego, cuando sus cineastas pintan tan inermes a los representantes del imperialismo.

Que tampoco son supermanes, por suerte, y sufren derrotas. Además, el esquema conceptual del *film* —pero de ninguna manera sus necesidades narrativas— hace que «los malos» del XVI y los veinte tengan al menos este percance en los ochenta, mientras las dudas y torpezas de Lampugnano-Leiziaga se equilibran con el gesto del ingeniero en la actualidad. Pero es un hecho que la facilidad de su acción, más la insuficiente explicación del Dr. Carballo —en rigor, nada explica— restan verosimilitud a la trama. Y, sin ser —del todo— pesimista, creo que nunca deben olvidarse las palabras de Pasolini: «La burguesía dirigente siempre es —continuamente, implacable y sistemáticamente— peor de lo que un hombre ingenuo como yo —y como probablemente lo será usted— puede llegar a imaginar». Se trata, entonces, no de idealizar su poder de modo paralizante, pero sí de comprenderlo de manera menos superficial y esquemática.

Es probable, en suma, que tanto la instancia de los veinte como la de los ochenta hayan sido vampirizadas por la del XVI. Quizás el mero esfuerzo de su reconstrucción, tan sobria como eficaz, con un anecdotario justo y bien resuelto cinematográficamente (recordar, por ejemplo, el ataque de los indios) ha llevado a concederle una mayor elaboración dramática.

En lo que respecta a la emblematización obtenida con la interpretación de los sucesivos roles o funciones por los mismos actores, hay un primer problema que surge del guion: acaso se les ha despojado demasiado de su «carne» anecdótica, de esos pequeños hechos —tampoco eran tantos— que en la novela permiten una doble lectura: son individuos, con su carga intelectual y pasional, con cierto esbozo biográfico al menos presumible, y son *además* emblemas, casi arquetipos en algunos casos, lo que se sostiene

sólidamente sobre el soporte personal verosímil. Un protagonista como Mr. Stakelun, por ejemplo, tan rico en el original, ha quedado vaciado, reducido a su cáscara; y es, en general, el proceso que sufren los demás personajes. No estoy pidiendo un tratamiento sicologista o intimista y ya he elogiado la emblematización. Pero pienso que era posible alcanzarla sin haber «tipificado» tanto a los protagonistas. Véase, en tal sentido, su caracterización en el XVI, donde se les ha otorgado —o permitido— cierta densidad existencial, donde sentimos efectivamente bullir las pasiones y el odio entre conquistadores rivales en la explotación.

Pero están los actores, los tres principales, y es el segundo problema de esta «sombra». Además de que su aspecto encaje difícilmente en un Lampugnano que es un conde milanés y un Leiziaga a quien debemos suponer, por su apellido, de origen vasco, la inexpresividad de Herbert Gabaldón es un lastre fatal.

¿Explica esto su mutismo? Y no hay *zoomin* hacia su rostro ausente, no hay primer plano de su cara desierta que logre sugerir «profundidad» ni «pensamiento» alguno, por más que se acuda al habitual entrelazamiento de voces en *off* y eventuales músicas «inquietantes». El «efecto Kuleschov» tiene, al parecer, sus límites.

¿Qué decir de Sonia López? Sin discusión, muy bella. Su actuación es discreta, más eficaz en los silencios y las miradas, en su «estar ahí», que en la determinada encarnación de una periodista beligerante, «sola ante el peligro» como la encontramos en los ochenta. Responde al presunto tipo de Nila. Pero no alcanza —y esto tiene que ver más con la dirección de actores que con sus personales dotes de intérprete— la magia, la fascinación ejercida por el personaje de Nila en las páginas de la novela. Que no se nos diga que es más fácil imaginar una mujer maravillosa que darle cuerpo en el cine: bastantes nos han hechizado. Y ¿qué lector —hablo fatalmente en masculino— no ha soñado con la Nila de papel? Mientras a la de celuloide —¿o es más bien a la actriz?— solo cabe, desde luego, desearla.

En cuanto a fray Dionisio, es un hecho que Mota se prestaba para interpretarlo. Resulta, sin embargo, desdibujado. De alguna manera, actúa fundamentalmente con la voz y con un reducido repertorio de gestos.

Entonces, si falla por completo el soporte de identificación que tendría que habernos dado Lampugnano-Leiziaga-ingeniero para hacernos compartir emocionadamente su trayectoria; si Nila no nos enamora obsesivamente; si fray Dionisio no nos impone su enigmática cualidad de maestro iniciático, ¿qué queda? Pues, algo paradójicamente, el resto del elenco. En destacadísimo lugar, el cubano Reinaldo Miravalles como don Diego-Stakelun-Carballo; después, Héctor Mayerston, alcalde de Nueva Cádiz, funcionario sin escrúpulos, adjunto de Carballo en la multinacional; y los demás, de apariciones más extensas (por ejemplo, el indio que es cacique en el ataque del XVI y arroja luego la coraza a los pies del ingeniero, en los ochenta) o fugaces, hasta confundirse en la masa de extras bien manejados. Pero, ¿hasta qué punto no los apreciamos, adicionalmente, en la medida en que nos hemos desentendido de la discutible actuación del trío principal?

Otros aspectos

Es posible que de la esquematización se desprenda, casi como una fatalidad, la excesiva verbosidad del *film*, en que los personajes se expresan fundamentalmente hablando en escenas con frecuencia dramáticamente inertes: sentados en torno a una mesa charlan los españoles del XVI, los corruptos de los veinte, los multinacionales de los ochenta; de pie a la salida de la iglesia discuten los españoles del siglo XVI; de pie ambos, discurre fray Dionisio frente al —luego sentado— Leiziaga en los veinte, sentados en el carro exhorta Carballo al ingeniero en los ochenta y, en el mismo plano temporal, sentados en un bar intenta Nila esclarecerlo ideológicamente, para denunciar más tarde —ella de pie, los demás sentados— los manejos de la multinacional. Y sentado —en la curiara, en una piedra, en el cuarto de hotel, en la avioneta, en la aldea indígena— escucha el taciturno ingeniero los ecos en *off* de muchas de esas voces mezcladas. (Este catálogo no es exhaustivo).

¡Qué alivio, en contrapartida, cuando se deja *ser* a las imágenes! Es sobre todo Nila quien convoca estos breves planos mudos o casi: Nila ardiendo en la hoguera, Nila frente al mar,

Nila desnuda en la playa ofreciendo una concha, Nila escribiendo a máquina en su casa. Nila.

La fotografía, en efecto, es de una gran belleza, recreando tanto las escenas de interiores como los exteriores —la presencia del mar, de manera destacada—, con un eficaz registro de acciones en secuencias difíciles como la del ataque nocturno de los indios (si olvidamos los obvios reflectores que iluminan desmesuradamente la playa). El sonido y la música son de una discreta corrección, aunque a la última se le pida demasiado «misterio» cuando coincide con el rostro de Herbert Gabaldón. El doblaje, sin embargo, resulta imperdonable: voces que no se ajustan al movimiento de los labios, frases sin corregir («pudiera ser *una* gran negocio», dice muy audiblemente Héctor Mayerston al ofrecerle a Lampugnano asociarse en la explotación de los indios). El vestuario es tan sencillo como convincente y los decorados cumplen su papel, notablemente en la ambientación del XVI: en estos dos últimos aspectos, hay que tener en cuenta que *Cubagua* no es en modo alguno una superproducción sino, más bien, su sugerente «espejismo».

Una buena película comercial como *Highlanders* o *Los inmortales*, de Russell Mulcahy —para acudir a un título relativamente reciente, que puede estar fresco en la memoria de todos—, muestra la brillantez que puede conseguirse en los cambios de una a otra época, haciendo que el hecho de la transición temporal juegue un papel dramático. El montaje de *Cubagua* ha desperdiciado casi por completo tales posibilidades, limitándose a ser estrictamente funcional, con algunos cortes bruscos incluso (el caso más patente es la escena del banquete en Nueva Cádiz, en la que se interrumpe abruptamente la música para saltar del XVI a los ochenta). Claro que hay excepciones, y sus logros nos hacen lamentar más aún el resto. Se encuentran hacia el final del *film*: el sermón pronunciado por fray Dionisio en el XVI, que resuena en la aldea indígena de los ochenta; y, sobre todo, la agilización que impone el montaje justo antes de que el ingeniero vuelva a la ciudad: en *flashes*, danza ritual en la aldea contemporánea / visión de la captura de Nila por los españoles en el XVI / vuelta a la danza / rostro de fray Dionisio ¿en los veinte? / Nila en la hoguera / la danza —y la imagen del ingeniero en picado, empeque-

ñeciéndose— / la danza de nuevo / rostro de Nila en la hoguera / ella durmiendo en su casa en el presente. Dicha serie consigue un ritmo agónico que nos conduce inexorablemente a una culminación dramática: la coraza arrojada a los pies del ingeniero, última revelación decisiva.

Del montaje me interesan también esos escasos planos cuya localización temporal es inicialmente confusa o, mejor, polivalente. Quizás no se utilizó con mayor decisión este recurso, que subraya la trastemporalidad de los personajes, para no «despistar» al público. Suelen coincidir con la imagen de Nila —frente al mar o desnuda en la playa— y en ambos casos pertenecen a los años veinte (lo indican el vestido, la perspectiva de *Cubagua*, la coincidencia con Leiziaga) pero «flotan» sugestivamente por encima de las épocas.

Para terminar

Me detendría en un elemento narrativo: encuentro francamente dudosa la inteligibilidad del gesto final del ingeniero, rompiendo la vidriera de una tienda en Sabana Grande. ¿Eco del robo de las perlas? ¿Quiebra del «reflejo», del ver «como en un espejo», que libera la imagen preciosa y final de Nila-india, entrando en la luz a la salida de una cueva (quizá el subterráneo-laberinto de las ruinas del convento en Cubagua: culminación por lo tanto del descenso iniciático) y perdiéndose en el esplendor? Esta interpretación es su posibilidad mayor y se vería reforzada por los breves insertos de Nila que se entrelazan en el montaje (Nila escribiendo a máquina / el ingeniero en la noche de Sabana Grande / Nila / el ingeniero mira la vidriera: captamos su reflejo en el vidrio / Nila / él lo rompe / Nila en la luz). Pero, en cualquier caso, temo que se trate de una simbolización forzada, que hay que pensar demasiado y que confunde justo después de haber ordenado políticamente la larga búsqueda de identidad del protagonista (ha robado los documentos, los ha entregado a la periodista, se queda solo en el metro, hablan Carballo y su adjunto del «escándalo controlable y olvidable») y apenas a un minuto de que finalice la película…

Espero con fervor que el espectador olvide ese borrón: que Nila —en la luz— lo ciegue.

Ficción y temporalidad en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez*

Roberto Ferro

Debo comenzar con una precaución y dos anticipos

Ante todo la precaución: cuando para presentar la lectura de un texto de la complejidad de *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, se anuncia desde el título de la ponencia el concepto de ficción, que una larga tradición problemática ha establecido o mejor dicho, sobrecargado de prejuicios, el debate que me dispongo a instalar corre el riesgo de parecer menos un abordaje atento que una inquisición abusiva que introduce previamente aquello que pretende encontrar, y niega deliberadamente la posibilidad del desenvolvimiento de la exposición, cerrándola ya desde el propio título. Entonces debo, a la preocupación tan anunciada, contaminarla con un anticipo que conjure todo intento de antagonismo dicotómico de legislar los límites precisos que marquen la diferencia entre los discursos ficcionales y los no ficcionales, lo que implica la necesidad de superar el *a priori* que sanciona a las ficciones como manifestaciones anómalas o desvíos de los demás discursos serios o con valor de verdad. Pienso que la escritura de *Cubagua* deconstruye el lugar reservado a la ficción como término parasitario de una jerarquía violenta que le asigna fines y restricciones; a partir de ello se impone la necesidad de provocar un desplazamiento teórico-crítico para examinar el texto de Enrique Bernardo Núñez más allá de cualquier tipología reduccionista.

* *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997.* Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 607-615.

Y, finalmente, el otro anticipo: he concebido mi ponencia como un mosaico inestable, como una encrucijada entre la mano que escribe y el ojo que lee entramados en una figuración abierta, un dibujo sin bordes que toma sus trazos iniciales de dos citas de Jorge Luis Borges, es decir, los epígrafes son parte del diseño.

Robert Luis Stevenson observa que los personajes de un libro son sartas de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y Don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila.

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras: no en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido.

I Leo fragmentos de la primera página de *Cubagua*

> En el centro de Margarita, La Asunción erige sus paredones de fábricas abandonadas hace mucho tiempo y las tapias blancas de sus corrales ornamentados de plátanos. El color es la magia de la isla […]. A la entrada de La Asunción unos matapalos vierten sus copas maravillosas junto a un convento franciscano convertido en casa de gobierno. En la plazuela están el templo y el antiguo Ayuntamiento, donde se ve todavía un escudo de España. Frente a la plazuela hay una fuente pública, en medio de un ancho espacio cubierto de hierba (198)[1].

Emergen en el movimiento inicial de la novela de Núñez las figuraciones del tiempo de la naturaleza y del tiempo de la cultura; junto con ellos de manera inestable e imprecisa, como una línea a la vez incisiva y borrosa, emerge, asimismo, la cuestión del límite, es decir, de la simultaneidad de lo que articula y separa.

1 *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.

El límite es un no-lugar entre, al menos, dos lugares, es la línea que llama la atención acerca de la diferencia entre territorios materiales y territorios simbólicos; en el principio de *Cubagua* se pone en escena la dimensión de una tensión; por una parte, la temporalidad de las producciones humanas y, por otra, la pura duración del tiempo abismal incesante de la abrumadora presencia del paisaje natural.

Si el texto es la instancia en la que acontece el nombrar, la genealogía de ese nombrar puede ser pensada como la genealogía de las construcciones textuales de la identidad. La narración de ese recorrido se da a leer en *Cubagua* como un viaje hacia los ancestros del nombrar presente. La escritura se despliega como una cartografía de la memoria.

Toda cartografía es un intenso de dominar lo indefinido superponiéndole una trama de lectura. Con ese objetivo se construye una figura, un simulacro de doble, en cierto modo. Cada carta geográfica posee su propia lógica; como instrumento de referencia y significado, es un modo de configurar el mundo, sin embargo, los procedimientos desplegados remiten menos a la realidad que a la representación que cada pueblo se hace de ella a partir de sus tradiciones culturales.

Poseemos el espacio y somos atravesados por el tiempo. El espacio en el que vivimos día tras día es reversible, el tiempo, en cambio, fluye interminablemente. Vivencias disímiles y desgarradoras en su diferencia, tanto como lo es todo intento de plegar una dimensión sobre la otra. *Hic et nunc* es la fórmula que atestigua en las lenguas el grado cero de la representación.

El ojo ve la extensión, mi mirada percibe redes de objetos y seres; descentrado en relación con ellos, distingo una distancia que al alejarlos de mí, los constituye como tales y me permite comprenderlos. Este proceso puede desplazarse, analógicamente, a las colectividades humanas. Es el espacio sobre el que se proyecta la organización del grupo, ese es el lugar a partir del que se constituyen los itinerarios discursivos en los cuales los pueblos hablan de sí mismos y para sí mismos. Sobre el espacio se elaboran las fantasías, los imaginarios que contribuyen a otorgarles cohesión y persistencia, en ese diálogo se va tejiendo la identidad, que se elabora en el trabajo incesante de la repetición y del retorno.

El espacio, la territorialidad, la extensión es el núcleo generador de los mitos. Percibido a través de la luz, ese desvelamiento se asocia al cosmos, al caos, al movimiento, al origen. Toda aproximación al espacio supone consistencia y vacío, huella e intersticio, memoria y olvido, en esas vacilaciones se articula la búsqueda de la identidad. *Cubagua* exhibe desaforadamente hasta el límite que la narración es temporalizar el espacio y espacializar el tiempo.

II

Toda narrativa es la articulación de dos dimensiones, por una parte, la que constituye la referencia de los objetos y personas involucrados, y, por otra, la dimensión configurativa, de acuerdo a la cual construye la referencia al devenir. El tiempo figurado en una narración es un intervalo, que, para constituirse como tal, exige la instauración de un comienzo que no es nada, y que no tiene más objeto que el de ser más un fin que un principio[2]. El gesto narrativo tiene un primer movimiento que es el de referir el devenir temporal como configuración, ese referir implica a su vez el segundo movimiento, el de diferir. La narración es un artificio por el que el tiempo narrado de un aquí y ahora, se desplaza a un allá, desde un punto cero receptible infinitamente. Esa versatilidad de la narración que puede repetir su comienzo interminablemente implica una relación tácita con algo que no tiene lugar en el tiempo representado. La escritura narrativa impone en la escenografía temporal figurada una referencia a algo no dicho y que está más allá, un postulado cero, que permite marcar la posibilidad del retorno de un pasado; el cero es la incisión que se abre a la multiplicidad del injerto, sin ese cero la configuración de todas las transformaciones que se dicen como devenir no se desplegaría. Por lo tanto, la primera imposición convencional del discurso narrativo es prescribir como comienzo lo que es punto de llegada; el final de los sucesos narrados coincide con el principio de la narración

2 Michel de Certeau, *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

y en la clausura que impone la finitud del acto de narrar, se abre la instancia de repetición infinita. Dispositivo que en *Cubagua* es tematizado de tal modo, que permite afirmar que constituye un megatexto que se asoma en las inserciones discursivas que escanden su escritura. Inserciones que penetran un texto desde otro texto, la invasión disemina el sentido en desvíos e interferencias que proliferan en las transformaciones mutuas que producen.

Ese no-lugar, esa nada inicial anuncia perpetuamente el retorno insistente de un pasado del devenir que le es radicalmente ajeno. Ese eterno retorno trastorna el mito en postulado de la cronología narrada, que de modo indecible ha desaparecido del relato para ser un supuesto inevitable. Esta relación necesaria con el otro, con ese no-lugar mítico, permanece inscrita en la representación del devenir temporal junto con todas las transformaciones textuales de la genealogía. Para que la narración se haga presente es preciso que ese cero no-representado pero insoslayable y constitutivo autorice el sentido. Ese dispositivo, que como un advenedizo, siempre es exiliado del saber que determina y posibilita su organización; aquello que no se dice es lo que permite que la escritura narrativa repita indefinidamente su comienzo, siempre imposible de datar porque es móvil, protocolo del despliegue sin que se lo pueda pensar siquiera como pliegue.

Esa ausencia que es la que da comienzo a toda narración, instaura y revela que la construcción temporal se basa en su contrario, no re-significa el paso del tiempo al volverlo presente, sino que oblitera el no-lugar para construir el sentido.

El discurso narrativo, que como un marco transporta la representación del devenir temporal, necesita escindirse del tiempo que pasa y olvidar su transcurso para imponer los modelos de entramado del tiempo pasado. La narratividad implica la elección de un vector de dirección, de modo tal que trastorne el sentido temporal que se pretende representar, invirtiendo su orientación e imponiéndole una doble censura. La ambivalencia del tiempo narrativo reside en la trama que no se puede concebir como una designación denotativa sin apelar a la coacción de algún decreto reglamentario, sino que expone en toda su amplitud los dispositivos de la semiosis infinita propia de la construcción figurativa.

La novela de Enrique Bernardo Núñez puede ser leída como una figura que alude a la instancia de re-comienzo, instancia que no es reconocible en términos de ostensión, el territorio de la isla percibido en épocas distantes es siempre otro, es la cifra emblemática de un principio des-originado para constituirse como origen. Un territorio, la novela, desflorado, atravesado, cribado de voces violentas que ingresan en su cuerpo, la presencia amenazada por las ausencias, la totalidad disgregada por los fragmentos penetrantes, la voz única se deshace en la proliferación incontable de voces que la entrecruzan.

En *Cubagua* se trama al menos tres grados de organización de la temporalidad: la historicidad, la intratemporalidad y la temporalidad detenida. Estos tres grados despliegan modalidades diversas de representación del devenir.

La configuración de cada una de ellas depende del tipo de trama, en el sentido que le estoy dando en esta exposición, de los tres grados de representación del devenir en *Cubagua*, la inscripción de un dominante configurado como una cartografía de la memoria en el que se dice como simultaneidad lo que la lengua de la sucesión extensiva oblitera y sofoca. En el cruce inestable entre la marca escrituraria y la mirada del lector, ese palimpsesto se graba como un monograma abierto y laberíntico, en el que los tres grados de representación temporal tienden a la inmanencia desplazando la amenaza de la inminencia, y por lo tanto poniendo en conflicto los modos hegemónicos de la temporalización del imaginario occidental.

La historicidad coincide con las modalidades ordinarias del tiempo, son aquellas «en» las que tienen lugar los acontecimientos marcando la irreversibilidad de los mismos en un antes y un después situado en los diferentes contextos en que transcurren. La linealidad es su registro dominante, el devenir es irreversible y en perpetua fuga. Las acciones de los personajes, las referencias a episodios históricos, las menciones acerca del progreso tecnológico o de la degradación producida por el paso del tiempo pertenecen a este orden.

La intratemporalidad representa aquellos aspectos del tiempo en los que los finales aparecen ligados a los inicios. Su característica distintiva es su capacidad de repetición; en la representación

del devenir como intratemporalidad es posible la recuperación de nuestras identidades más básicas heredadas de nuestro pasado en la forma de destino colectivo. Nila Cálice, Vocchi, Amalivaca o Erocomay participan de un imaginario mítico que no se deja explicar por la sucesión irrepetible.

Lo que llamo, a modo de oxímoron provocativo, temporalidad detenida refiere la unidad plural del futuro, el pasado y el presente, que en *Cubagua* se manifiestan en el juego de los dobles; dobles que a diferencia de su modelo privilegiado, la especularidad, ocurren en una temporalidad, que no es la del devenir de la historicidad ni tampoco se dejan explicar por la repetición de la intratemporalidad.

Cada una de las instancias de la temporalidad detenida constituye el movimiento de significación únicamente si cada irrupción que aparece en la escena presente de la escritura se relaciona con otra, guardando en sí la marca de esta ausencia y dejándose hundir asimismo en la profundidad de la escritura borrada para anunciar su relación con la marca futura, no relacionándose la marca menos con el advenir que con lo que se llama memoria y constituyendo lo que se llama presente en una especialización doble, la que pone en crisis la idea de devenir como sucesión y, acaso la más inquietante, la que desmonta toda posibilidad de deslizar el sentido del fragmento hacia la connotación del tiempo. El tiempo no es fragmentable, lo que fragmentamos son los procedimientos de representación, que solo son posibles en términos de espacio.

En el concepto de archivo participan la memoria, el retorno al origen, así como también las actividades del recuerdo o de la excavación que aparecen como los modos privilegiados de la búsqueda del tiempo perdido. Pero las huellas en las que pretendemos conservar ese pasado no pueden ser sometidas a un único registro de imaginación temporal; la identidad que, como decíamos más arriba, solo podemos concebir como narración, no se constituye como tal impidiéndole una representación dominante.

Cubagua, territorio entregado a las múltiples miradas de los hombres, no es narrada como una sucesión lineal o una evolución progresiva, ni tampoco desde la apelación al eterno retorno mítico. La novela de Núñez exhibe en distintos momentos de su

desarrollo esos modos de representación del devenir, acaso, para poner de manifiesto su convencionalismo, su sujeción parcial.

La descripción del relato de acuerdo con la historicidad de los sucesos postula un tipo de lector acrítico para la problemática de la identidad. El tiempo en ese registro no es más que una cronología. El tiempo lineal implica que una única relación de los acontecimientos particulares pueda ser verdad, por lo tanto, lo real aparece tan degradado que solo tiene capacidad de aparecer en la letra de los documentos, es decir por única vez.

La inserción de la intratemporalidad con su gesto de perpetua recuperación de lo mismo, desestabiliza el dominante de la sucesión irrepetible, pero no es suficiente; la temporalidad detenida en la que la simultaneidad deja de ser solamente un atributo del espacio, se construye en un modo de representación de la temporalidad en la que los sucesos ocurren en la encrucijada entre lo sucesivo y lo simultáneo.

Si *Cubagua* se pudiera leer solo desde la historicidad y la intratemporalidad estaríamos frente a un texto que asume la diversidad controlada de los posibles narrativos. La complejidad de la novela de Núñez reside, creo, en que la temporalidad detenida implica la exigencia de pensar la memoria como una cartografía, un plano en que el ojo del lector recorre todos los caminos divergentes en todas las direcciones posibles, itinerarios que son el mismo y perpetuamente otros cada vez. Plano que, como decíamos más arriba, se constituye como un doble imposible, negación de todo intento de reponer lo representado, en otros términos, la referencia, lo que aparece como índice elocuente de la distancia entre la escritura de Núñez y el realismo hegemónico en la fecha de aparición de la novela.

III

La revisión de las líneas teóricas que se proponen constituir de manera más o menos precisa la especificidad de la ficción, más que alcanzar ese objetivo parecen perseguir una noción indeterminada y preteórica y, por lo tanto, desprovista de toda pertinencia, salvo la

que consiste en componer un *ghetto* con todo aquello que obstruye la clausura de la semiosis figurativa.

En cuanto a la narración, que es el espacio discursivo sobre el que las prescripciones imponen un mayor rigor de control, la tipología distintiva solo puede ser impuesta por mandatos institucionales o por posturas doctrinales, que a menudo recurren a planteos morales con el objetivo de salvar la verdad.

Esta imposibilidad de fijar límites precisos que establezcan la diferencia entre los discursos ficcionales y no ficcionales, implica la exigencia de superar el *a priori* que sanciona a las ficciones como manifestaciones anómalas o desvíos de los demás discursos serios o con valor de verdad.

La notable preocupación que la cuestión trae consigo —revelada en la multiplicidad y diversidad de los asedios que se manifiestan en el considerable aumento, especialmente en los últimos años, de la bibliografía sobre el asunto—, hace que su tratamiento afecte gran parte de los discursos teóricos contemporáneos, instalando la ficcionalidad como un tema clave.

Mi trabajo «Ficción y temporalidad en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez» se inscribe en el cruce de un doble propósito por una parte, exponer la debilidad de criterios en extremo reductivos que pretenden someter a control a un concepto con una genealogía tan compleja como es el de la ficción, y, por otra, promover un desplazamiento, que abomine de banalizaciones y rigideces, a los efectos de contribuir a la apertura de una reflexión teórica que supere el dogmatismo y los componentes doxáticos de los principios que aparecen como puntos de partida obligados.

Sobre el lugar reservado a la ficción como término anómalo de una jerarquía violenta que le impone restricciones y límites, es posible provocar el desplazamiento antes mencionado para pensar los discursos ficcionales no como una variedad parasitaria o desviada, sino como la condición de posibilidad de cualquier discurso, lo que implica desestabilizar asimismo los parámetros que constituyen las bases de la discriminación.

IV Epílogo provisorio

Cubagua es el nombre de una isla, como título de la novela de Enrique Bernardo Núñez agrega a la designación de un lugar geográfico un inquietante suplemento, la imposibilidad de afirmar la pura presencia y junto con ello la exigencia de atraer a la escena de la escritura la temporalidad; *Cubagua* no solo designa una referencia geográfica, un lugar, sino además exige asediar una identidad, dimensión construida por pueblos diferentes desde imaginarios diversos y en pugna.

> El sol hostiga. Los valles, los cardones, las palmeras se cubren de un vapor cálido. Sobre la ciudad pasan horas de bochorno lentas, agobiadoras. Ahí, sentado frente a él, hay un hombre pálido que sonríe plácidamente. ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? Y era él mismo. La barba del intruso es rubia y la suya negra.
> —Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte.
> Pero el otro continuaba indiferente. Leiziaga avanza amenazador y descarga el puño en el muro que le parecía un espejo (113).

Simultaneidad y sucesión, espejo y muro, cultura y naturaleza, tiempo y espacio. El doble descentrado como marca de la presencia y de la ausencia, la escritura que dice en la letra la imposibilidad de reducir la temporalidad a un único modo de representación. La novela que se despliega como un viaje a los ancestros del nombrar presente y que se pliega como cartografía de la memoria. El límite del territorio se expande en la imaginación literaria.

El final es el principio, regreso a Borges, lo evoco, para apoyarme en su vez e insistir, la ficción mentada en el título de esta ponencia no es el término degradado de una oposición violenta, la ficción, tal como la constituye la escritura de Enrique Bernardo Núñez en *Cubagua*, aparece al ojo que lee como la condición de todos los discursos que refieren la temporalidad. En *Cubagua* la espacialización del tiempo, hace de la escritura una huella de múltiples itinerarios, una cartografía del laberinto.

Enrique Bernardo Núñez: Novelista, filósofo de la historia, utopista*

Luis Britto García

Historia, filosofía de la historia y novela histórica

La discusión acerca de la novela histórica suscita los mismos interrogantes que el debate sobre la propia Historia: ¿Cuál es su relación con los hechos del pasado? ¿Hay un orden en los acontecimientos que narra? ¿Tal orden refleja la realidad, o la concepción del mundo que aplican el filósofo o el historiador? ¿Subordinan estos sus sistemas a una estrategia narrativa?

Tales interrogantes son aspectos parciales de un problema más amplio: el de los vínculos entre las diversas ramas de la cultura. Cabe preguntarse si hay una relación entre las ideas que predominan en una época, los temas de las obras de arte creadas durante ella y las estrategias estilísticas con las cuales estas se ejecutan.

El creador que trabaja simultáneamente en varias disciplinas es un sujeto invalorable para la elucidación de estos problemas. El pensador y artista que abriga una cierta concepción del

---

* En *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*: *Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997*. Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 645-668. Luego se incluyó en Sonja M. Steckbauer (ed.), *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, Eichstätt, Zilas, 1999. Aquí se ofrece una versión posterior revisada por su autor, y se incluye el largo extracto dedicado a *Cubagua*, el más extenso, dejando fuera su análisis de *La galera de Tiberio* y de *El hombre de la levita gris*, que completan el ensayo.

mundo tiende a expresarla con los recursos estéticos a su disposición en las obras de arte que produce. Existen nexos entre la concepción de la Historia que profesa un novelista, los temas de sus ficciones históricas y el estilo con el cual las desarrolla: sería válido considerar sus obras «traducción» estética de sus ideas, y viceversa.

Por tal motivo, resulta de particular interés el estudio de la obra de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), quien escribió novela histórica, distopía, historia, crónica y Filosofía de la Historia. En todas las vertientes de su trabajo analizó obsesivamente el peso del poder de los imperios sobre la realidad latinoamericana, la corrupción interna que esa influencia favorece. Pero, todavía más interesante, entre las diversas facetas de su obra existe tanto una correspondencia ideológica como una correlación estilística. Para cada uno de sus trabajos crea una estrategia lingüística particular, profundamente relacionada con el manejo del tiempo, esa materia prima esencial del historiador y del fabulador.

A fin de evidenciar estas relaciones, expondremos ante todo las ideas esenciales sobre Filosofía de la Historia de Enrique Bernardo Núñez. Figuran en diversos trabajos, pero en lo esencial constan en «Juicios sobre la Historia de Venezuela», su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, pronunciado el 24 de junio de 1948, y posterior a sus principales novelas y obras históricas[1].

La Historia es instrumento de autonomía y de hegemonía

Enrique Bernardo Núñez conoce a los grandes filósofos de la Historia. Cita y comenta a Montesquieu, Hegel, Spengler, Fichte y Toynbee. Pero para él la comprensión del sentido de la Historia no es mero ejercicio intelectual. Según indica en el citado discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, «un pueblo sin anales, sin memoria del pasado, sufre ya una especie de muerte»[2].

---

1 Enrique Bernardo Núñez, *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, prólogo Osvaldo Larrazábal Henríquez, pp. 207-228.

2 *Ibid.*, p. 208.

Al asumir o soslayar esta conciencia los pueblos también deciden sobre su independencia o su hegemonía. Como indica en el ensayo «La Historia», incluido en su libro *Bajo el samán*:

> Los pueblos de América, la española, india o latina, han renunciado a su historia. Son llevados a remolque con todas sus tradiciones e historia, por pueblos que tienen las suyas, pero que tienen además el sentido de la historia. Cualquiera sea el desenlace esta parte de la América parece destinada, hoy por hoy, a ser presa o botín de los vencedores[3].

La Historia puede ser instrumento de dominación y de engaño

Pero así como el sentido de la Historia libera, su falsificación esclaviza. Según afirma en el ensayo «La Historia»:

> Si la historia es como la vemos escribir en nuestros días será necesario persuadirnos de que es y ha sido casi siempre la obra de intereses de grupos, de partidos. Simulaciones, trucos, propagandas, razones aparentes o convencionales. Un cuento para niños a quienes no se les permite razonar por cuenta propia[4].

Se configuran así dos Historias:

> La de los teóricos de la libertad y los teóricos del despotismo. Consideran estos que nos hallamos sometidos a leyes inexorables. A caminos ya trazados por los sociólogos que han definido las causas de la tiranía y la libertad entre los pueblos. Clima, raza, herencia, deponen contra nosotros. Llaman a los primeros teóricos, ilusos, ideólogos, «constructores de quimeras», lo cual es

---

3 «La Historia», en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 73.

salir de una teoría para caer en otra. Unos y otros podrían señalarse iguales o parecidos fracasos[5].

Los «teóricos del despotismo» son los redactores de la Historia positivista venezolana. Y en efecto las obras deterministas de Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz y Pedro Manuel Arcaya sirvieron de justificación ideológica de los «Gendarmes Necesarios» y de las dictaduras andinas. Enrique Bernardo Núñez insurge contra el racismo implícito o explícito en ellas: al referirse a los aborígenes, asienta que «Nada indica en ellos los signos de una raza inferior»[6].

En una misma época coexisten períodos históricos

Pero la Historia puede desaparecer de la vida como conciencia, mas no como destino. Las épocas pasadas dejan sentir su peso en el presente, aunque las olvidemos: sobre todo cuando las olvidamos. A pesar de ello conservan «una permanente actualidad»:

> Tres son los períodos más definidos de la historia de Venezuela a partir de su descubrimiento por los europeos: Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Piedras mágicas con las cuales es posible abarcar el pasado y el presente de nuestro país. La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza en la Independencia. Fluye de todo esto una permanente actualidad. La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Se diría que todo nuestro pasado fuese presente. No nos sería dado, sin desconocer la historia, o defraudarla, hablar de ella como de un lejano pretérito. Como si ya lo hubiésemos sobrepasado[7].

---

5 «Juicios sobre la Historia de Venezuela», en ob. cit., p. 226.

6 *Ibid.*, p. 215.

7 *Ibid.*, p. 210.

Más claro todavía: los procederes de los explotadores de hoy no difieren sustancialmente de los de los conquistadores de ayer. Ambos son

> Dos estilos o dos maneras en el fondo semejantes. En tal sentido la Real Compañía Guipuzcoana no difiere mucho de las compañías explotadoras del petróleo, por ejemplo. Extraen la sustancia, la riqueza de la tierra. El manifiesto escrito por aquella en octubre de 1749, después de la insurrección de Juan Francisco de León, para demostrar sus beneficios, abunda en razones semejantes a las que hoy emplean las últimas[8].

Y del siglo XIX afirma que «este siglo que se prolonga hasta nuestros días despierta ya en nosotros apasionado interés. Venezuela heroica no está solo en las batallas de la Independencia, sino también en ese largo y oscuro combate que le sigue»[9].

Tal simultaneidad de rasgos pertenecientes a etapas históricas distintas en Venezuela ha sido confirmada posteriormente por estudiosos de la Teoría de la Dependencia. Y así Federico Brito Figueroa indica, refiriéndose a las grandes inversiones extranjeras que tienen lugar a fines del siglo XIX, que:

> Estas inversiones de capital financiero monopolista no modifican, en lo interno, la estructura económica de Venezuela en la segunda mitad del siglo XIX, que continúa regida cualitativamente por un sistema global de producción precapitalista y feudal. En el campo domina el latifundio, en las mismas condiciones que se observan después de la desaparición de la mano de obra esclava, y en los centros urbanos la producción de bienes de consumo sobre una base artesanal y doméstica; en ciudades como Caracas y Valencia, se constata la existencia de talleres manufactureros que concentran hasta sesenta jornaleros, dueños en no pocos casos de sus instrumentos de trabajo; en algunas zonas rurales las formas del peonaje engendraban reminiscencias de esclavitud […][10].

8 *Idem*.

9 *Ibid*., p. 228.

10 *Historia económica y social de Venezuela*, Caracas, UCV, 1966, t. I, p. 307.

Los personajes históricos se repiten

Así como cada período histórico parecería prolongarse dentro de los que le siguen, también los personajes históricos pueden repetirse:

> El retrato de Boves [que hace Juan Vicente González] en la Biografía tiene bastante semejanza con el que en distintas ocasiones hace de Zamora. Este se le aparecía como el legítimo sucesor de Boves. La insurrección de las llanuras en 1859 evocaba en su mente la de 1814[11].

En todas las épocas se repite el pícaro, el ser sin proyecto histórico

Esta perduración de épocas y repetición de personajes crea un inexorable marco trágico. Si seres y sucesos se repiten, al protagonista le quedan dos opciones: la rebelión trágica contra el destino, o la sumisión picaresca a él. Y dentro de esta recurrencia acaso lo que más fascina —o aterroriza— a Núñez es la presencia eterna de un personaje que se creería confinado al Siglo de Oro español:

> El mundo que se traslada a estas Indias se ofrece de modo más patente en las páginas realistas de la literatura española que ceñido con el pomposo manto de la historia oficial. El mundo que cae bajo la mirada irónica y penetrante de Cervantes. El mundo de aquella España medioeval descrito en *Marcos de Obregón*, *El lazarillo de Tormes* y *El gran tacaño*, y más tarde en *Gil Blas* de Santillana. Reconocerlo es de un hispanismo más auténtico. […] Aquellos piojosos hidalgos de capa rota que ocultan bajo ella su sed de oro y su horror al trabajo. Su hambre de cielo y de tierra. Aquellos vasallos que comercian clandestinamente con piratas herejes, saqueadores de iglesias[12].

---

11 «Juicios sobre la Historia de Venezuela», en ob. cit., p. 225.

12 *Ibid.*, p. 217.

Así como reaparecen a través de la historia, los pícaros recurren en la obra de Enrique Bernardo Núñez. Figuran en sus novelas *Después de Ayacucho* (1920), *Cubagua* (1931), *La galera de Tiberio* (1938); en su colección de relatos *Don Pablos en América* (1932), en la biografía *El hombre de la levita gris* (1943) y en su vastísima obra de cronista.

La Historia de América Latina es la lucha contra los imperialismos

Los pícaros contemplan como comparsa bufa el gran espectáculo trágico de la contemporaneidad, la extensión de nuevos poderes imperiales:

> A nosotros nos toca asistir a la última etapa de lo que fue colonización española, en el umbral de otra edad, cuando otras razas, otras civilizaciones, vienen a establecerse en nuestro suelo. Una vez más el oleaje de la historia universal se hincha y azota nuestras costas. Vivimos una época de grandes imperialismos y nuestro país ha de librar una terrible batalla por su existencia[13].

La historia es búsqueda de la libertad

Tras examinar la Historia de Venezuela, concluye Enrique Bernardo Núñez que en ella combaten fuerzas que persiguen metas antagónicas:

> Es indudable que los pueblos necesitan de una fuerza superior a la del oro. El Dorado y la Libertad son dos maneras de concebir la Historia. Tal vez ambas puedan identificarse. Tal vez la lucha que hoy se desarrolla sobre el planeta no tiene otro significado. La lucha entre el oro y el hombre. Entre el oro y la voluntad o el espíritu. De estos dos objetivos sale el orden de los Conquistadores

13 *Ibid*., p. 208.

y el Orden de los Libertadores, en los que realmente puede dividirse este período de la historia de Venezuela[14].

A continuación examinamos como estas ideas centrales del pensamiento histórico de Enrique Bernardo Núñez aparecen asimismo en su obra narrativa y biográfica.

Cubagua: simultaneidad de las épocas

Enrique Bernardo Núñez escribe *Cubagua* en 1925, durante su estadía en la isla de Margarita como director del semanario *El Heraldo*[15]. En la biblioteca del colegio de La Asunción descubre un ejemplar de la crónica de fray Pedro de Aguado. Su lectura le inspira la idea de una novela en la que coexisten el pasado y su contemporaneidad. A continuación analizamos brevemente cada uno de sus capítulos.

Capítulo I. Tierra bella, isla de perlas…

El narrador describe el paisaje y algunos de los pobladores de la isla de Margarita en el año 1925. La mayoría son pequeños funcionarios, algún fracasado inversionista extranjero, caracterizados en clave costumbrista. Jesús Manuel Subero ha demostrado que casi todos corresponden a seres reales de la época[16]. El autor presenta además los protagonistas de la novela. Ante todo, al extraño sacerdote fray Dionisio:

> En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta de sol y las rojas flores de cedro desprendidas por

14 *Ibid*., p. 213.

15 Se llamaba, exactamente, *Heraldo de Margarita*. (N. del C.)

16 Rosario Álvarez Morales y José Manuel Subero, *Acerca de la novela* Cubagua, Porlamar, Fondene - Conac, 1993, pp. 63-71.

> el viento. Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada, que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula (7).

A renglón seguido, el autor introduce a la no menos misteriosa Nila Cálice, inspirada, según Subero, en la poetisa Adelalbina Marrero[17].

> Gracias a él, Paraguachí tenía dos torres y gracias a él, desde unas semanas antes se encontraba allí Nila Cálice, hospedada en su misma casa. Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar. Después, vestida de hombre, montaba a caballo. Se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y en las playas deslumbradoras. La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna (*id.*).

Luego el novelista describe al «doctor Ramón Leiziaga, graduado en Harvard, ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento», quien se define desde el primer momento como un pícaro:

> —Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una Compañía extranjera y me marcho a Europa. Ya tengo treinta años y un jefe, el doctor Camilo Zaldarriaga. Un hombre gruñón y sarcástico, un imbécil. Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años (9).

En los tres protagonistas aparece desde el principio la inquietante afiliación a diversas épocas históricas. El fraile franciscano lleva

17 Rosario Álvarez Morales y J. M. Subero, ob. cit., p. 67.

el nombre de Dionisio, deidad pagana. La cabeza momificada bien pudiera referir al decapitado Saint Denis, que llevaba la suya bajo el brazo, pero también al martirio del fraile Dionisio por los caribes de Cumaná, que según los cronistas lo ultiman a golpes de macana en la cabeza. El diente de caimán en la camándula revela el sincretismo entre el utensilio sagrado católico y el del piache indígena; la afición a «mascar cierta hierba» lo asocia a la vocación chamánica. De hecho, en la novela fray Dionisio es una suerte de Virgilio, que guía al protagonista en un viaje por los infiernos del pasado.

Nila Cálice hace gala de una pasión por «la cacería, la danza, dormir al aire libre» que bien pudiera ser heredada de su padre el cacique indígena Rimarima; de la diosa pagana Diana o, como apunta irónicamente el autor, de «la vida moderna».

Leiziaga, según veremos, manifiesta otra atemporalidad. El capítulo III lo presenta como un doble supratemporal del conde Luis de Lampugnano. Ambos a su vez refieren a un modelo cuasi arquetipal: el del pícaro.

A esta ambigua filiación cronológica de los personajes corresponde una curiosa estrategia de manejo narrativo de los tiempos verbales. El primer párrafo presenta la isla en 1925 en un uniforme presente de indicativo, tiempo que expresa que la significación del verbo se cumple en la misma época en que se está hablando, y que corresponde al presente cronológico de 1925: «En el centro de Margarita, La Asunción erige sus paredones de fábricas abandonadas hace mucho tiempo y las tapias blancas de sus corrales ornamentados de plátanos» (5).

A mitad del segundo párrafo, una oración salta al tiempo pretérito para referir hechos pasados: «Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada, y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar» (*id.*). Pero luego se retoma la descripción en presente de indicativo.

Sin embargo, para describir a los personajes a partir del tercer párrafo se adopta como tiempo verbal dominante el pretérito imperfecto, tiempo que expresa un hecho que está sucediendo en el pasado. Y desde allí las oraciones escritas en pretérito alternan con otras en presente de indicativo y otros tiempos verbales, los cuales a veces cambian dentro de la misma oración:

> En tanto, Nila, vestida de blanco, cubierta con un sombrero de paja, galopaba por los senderos. Su figura se diseña flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo. Veloces giraban los pueblecitos con sus portales blancos como fachadas de cementerios aldeanos, de los cuales llegaba un compás de joropo… Trochas y acordes. La música del pueblo es triste (15).

A la desestabilización temporal que acumula en un personaje atributos de épocas distintas, se añade el desequilibrio cronológico de los tiempos verbales. Este rasgo estilístico no es gratuito. Enrique Bernardo Núñez pertenece al modernismo literario. Trabaja el lenguaje con meticulosidad y concisión de orfebre. Y, como veremos, tales alteraciones del tiempo gramatical se corresponden estrechamente con las del tiempo narrativo.

Capítulo II. El secreto de la tierra

Para cumplir con una inspección ordenada por el Ministerio, Leiziaga arriba al árido islote de Cubagua, donde se fundó en 1517 Nueva Cádiz, la primera ciudad cercana a Tierra Firme en el Nuevo Mundo.

A fin de acercarnos al pasado histórico, el narrador acumula los signos físicos que remiten a él. En el islote habita el leproso Pedro Cálice, padre adoptivo de Nila Cálice, cuyo apellido se remonta a los primeros colonos. Su enfermedad representa la ruina del lugar, pues «toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro» (22). Leiziaga lleva un anillo heredado de un antepasado suyo de los que, en la campaña librada en 1567 por Diego de Losada contra Guaicaipuro: «Alancearon indios a millares en las guerras contra los tarmas, teques y mariches». Fray Dionisio habla «confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (23).

En el diálogo también se acumulan menciones sobre épocas distintas:

> —¿Me ha dicho que piensa levantar un plano de Cubagua? Puedo mostrarle uno trazado hace tiempo, cuando Nueva Cádiz se hallaba en su mayor riqueza.
> —El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo (*id*.).

El fraile da a beber a Leiziaga un embriagante «Elíxir de Atabapo», y formula referencias explícitas al parecido entre hombres que habitan esas distintas épocas:

> —Si usted ha leído las crónicas de Cubagua, sabrá que aquí estuvo el conde milanés Luis de Lampugnano. Él fue quien dibujó este plano. Lampugnano ofreció a Carlos V, para la pesca de perlas, un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos. […] Por cierto —continuó en tono más familiar— que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra.
> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. […] Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? (25).

Se explicita así narrativamente el pensamiento histórico del autor sobre el parecido entre personajes de épocas distintas.

Este capítulo, en el cual referencias históricas, símbolos y nombres insensiblemente nos hunden en el pasado, está redactado casi todo en tiempo verbal pretérito, con predominio del pretérito indefinido, mediante el cual la acción se expresa como sucedida en el pasado.

Capítulo III. Nueva Cádiz

La narrativa describe la ciudad de Nueva Cádiz de Cubagua el año 1525. Los españoles esclavizan indígenas y los obligan a bucear en procura de perlas. Sobre el árido islote se erige una ciudad magnífica, cuyas casas «eran altas, macizas, como fuertes» (26). Se lee en una tabla «Aquí se hacen féretros» (27). En sus calles se agolpan «pregoneros, soldados, mercaderes, cambistas» (26). Entre ellos deambula el conde Luis de Lampugnano, sosias de Leiziaga que tenía «la misma estatura; pero la barba rubia, los ojos azules» (*id.*).

Los indígenas caribes de Cumaná y Chichiriviche asaltan Cubagua. En una de sus piraguas llevan una cabeza que «es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia» (28). Los insurrectos ocupan la isla varios días, danzan frente a una estatua clásica de Diana, última pertenencia del conde Lampugnano, destruyen el aparato rastreador de este y se alejan. Arruinado, Lampugnano se vuelve curandero. Pedro Cálice reanima las pesquerías con cuatrocientos esclavos indígenas. En las calles de la ciudad reconquistada se agolpan los pícaros:

> Nueva Cádiz estaba llena de mendigos que referían sus hazañas para distraer el hambre y la inacción. Este había sido paje de la reina Isabel; aquel, caballerizo del emperador. Habían asistido a la toma de Granada y a las campañas de Italia. Venían de Flandes, de Francia. Describían las tiendas reales, las fiestas y batallas. Todos dejaban empeñadas haciendas y mayorazgos para venir al Nuevo Mundo a ganar honra. Cada quien pedía diez mil indios para remediarse (31-32).

Lampugnano roba impulsivamente un saco de terciopelo con monedas de oro. El justicia mayor le ofrece la libertad a cambio de la preparación de diez dosis de veneno para asesinar a un conquistador rival —Diego de Ordaz— y a los caciques prisioneros. Lampugnano «en su farmacia amasó ponzoña para matar a diez caciques y reservó una para sí» (37). Al morir veía aproximarse a una mujer, Cuciú.

Él quería la Madona. Con los ojos abiertos, entre convulsiones atroces, la veía muy cerca, como cuando era niño. Los otros permanecían silenciosos, siguiendo en la oscuridad aquella agonía terrible (*id.*).

La muerte del protagonista prefigura la de la ciudad:

Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas (38).

La narración vuelve abruptamente a 1925, cuando Fray Dionisio interroga:

—¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio? (*id.*).

Pero Leiziaga no comprende nada. Al igual que a Edipo, le ha sido revelado su futuro, que es paradójicamente su pasado. Como el héroe trágico, será incapaz de modificarlo. Pero a diferencia de Edipo, Leiziaga no asume la responsabilidad de sus actos: los eludirá en una fuga sin pena ni gloria. El escenario de su transgresión no devendrá sitio sagrado, sino ruina. Bajo la tutela chamánica de Fray Dionisio, Leiziaga ha realizado un viaje iniciático que fracasa, pues no produce mutación alguna en el desaprensivo ingeniero.

Y así como se repiten los personajes, se reiteran las épocas:

Pero no importa, piensa Leiziaga. Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros».

> Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos (*id.*).

Este salto entre épocas no solo acontece en la anécdota del relato. Se manifiesta también en el uso de los tiempos verbales. En armonía con la violenta regresión temporal, el capítulo inicia sus tres primeros párrafos en pretérito imperfecto; sigue con una exclamación de diálogo sin indicación temporal, y prosigue con otro diálogo en presente de indicativo («grita un soldado muy orgulloso»), que nos instala en el presente histórico de 1525. De allí en adelante, alternan párrafos en pretérito imperfecto, presente o pretérito perfecto. A veces se suceden oraciones en tiempos verbales distintos: «Ante ellos se alza un fantasma: la sed. El agua estaba en poder de los caribes. La gente se precipita al Ayuntamiento» (27). Todo ello hace oscilar la realidad del tiempo narrado, le infunde un clima de alucinación o, según sugiere a veces el propio texto, de sueño.

Capítulo IV. El cardón

La narrativa retoma el presente histórico de 1925. Los personajes planifican la pesca del día siguiente. Para recalcar la vuelta a la contemporaneidad, los primeros 28 párrafos están escritos en presente de indicativo: «Leiziaga se vuelve hacia aquella roja estrellita, acaso imagen de la tierra» (39).

Pero en el párrafo 29 comienza una nueva regresión: se narra en pretérito imperfecto la historia de Rimarima, cacique de los tamanacos y padre de Nila, asesinado por caucheros. Nila mata de un flechazo a un enemigo, es ayudada en su fuga por fray Dionisio, estudia en Europa y Norteamérica, asombra a sus profesores con «sus perlas, sus labios pintados, sus relatos. Les hablaba de monstruos que obedecen a los piaches, milagros que alucinan con la magia de una luz perdida, y de sus antepasados, en cuyos festines funerarios hacían sacrificios humanos» (42).

En el párrafo 36 se retorna al presente de 1925 y al presente de indicativo. Nila rechaza al buzo Teófilo Ortega; le concede apenas un beso ante el regalo de un saquito de perlas. A partir de allí adviene una ráfaga de párrafos en diversos tiempos verbales: el presente narrativo oscila. Hasta que, en el párrafo final del capítulo, el predominio del presente de indicativo indica una regresión al tiempo mítico que preanuncia el segmento siguiente. Pues Leiziaga

> Camina sin ver las cosas que pasan a su alrededor. Sin embargo, las luciérnagas vuelan en torno de los cardones y su vuelo es una caricia ardiente y lánguida. De entre ellos salen mujeres desnudas. En sus cuerpos brillan ajorcas, arracadas de oro. Sus curvas son como frutas. Tienen la sonrisa de las conchas que en las profundidades se bañan de un humor rojo. Se alejan corriendo y se dispersan en las orillas plantadas. Sus plantas producen aquellos rumores furtivos.
> Leiziaga, que no ve nada, se encoge de hombros [...] (44).

Capítulo V. Vocchi

El breve capítulo reproduce un manuscrito antiguo encontrado «en el cuartel de policía de La Asunción». En él se narra la mítica historia de Vocchi. La narrativa lo hace nacer en Lanka, recorrer Mesopotamia y Samarcanda, navegar hasta «ciudades opulentas surcadas de canales, descollando entre palmeras y jardines» (45), que bien pudieran ser las de la Atlántida. Las ciudades son cubiertas por el mar. Amalivaca, el héroe cultural de la tribu caribe de los tamanacos, aparece en una nave, reconoce a Vocchi como su hermano, y enseña a los sobrevivientes que encuentra junto a palmas de moriche «que él les había creado arrojando aquellos frutos por encima de los hombros» (46). Para conmemorar su llegada «grabaron en unas rocas, en medio de las aguas, las figuras del sol y de la luna, caimanes y escenas de cacería» y enseñan a los hombres «a cultivar la tierra, a fabricar armas y a utilizar las hierbas en la guerra y en la medicina» (*id.*). Vocchi visita su país natal, pero «las viejas ciudades no existían o llevaban otros

nombres». Al regresar, divisa a hombres con armaduras «sucios, groseros y malvados», que derriban los altares de Vocchi: «esas palmeras y samanes en medio de los bosques milenarios» (47).

La fuente original de dicha narrativa mítica es el *Ensayo de historia americana* del cronista del siglo XVIII Felipe Gilij. La historia de la creación del mundo por Amalivaca y la del diluvio y repoblación mediante semillas de moriche son compiladas por este como leyendas distintas, la segunda de las cuales no menciona a Amalivaca. Según el informante de Gilij es Amalivaca, y no Vocchi, quien «después que hubo estado muchos años con los tamanacos tomó finalmente una canoa y volvióse a la otra banda del mar de donde había venido»[18]. En 1890 Arístides Rojas en su obra *Leyendas históricas de Venezuela* refunde ambos mitos en uno y les añade el de las pinturas del sol y de la luna[19]. Evidentemente es de tal fuente secundaria que Núñez toma la refundición, sincretizándola todavía más al atribuirle origen asiático a Vocchi y hacerlo sobrevivir hasta la Conquista. Estas imprecisiones y agregados enfatizan el carácter atemporal del mito.

Acorde con la referencia a un tiempo primordial, el capítulo está redactado en tiempo pretérito, con preponderancia del pretérito indefinido, que expresa la acción como sucedida en el pasado.

Capítulo VI. El areyto

Volvemos al presente histórico de 1925. Fray Dionisio arrastra a Leiziaga hasta las catacumbas de Cubagua. En el túnel pasan junto al ancla del San Pedro Alcántara, navío insignia de la expedición española de reconquista del Nuevo Mundo hundido ante Cubagua en 1817. En una cámara recubierta de planchas y escudos de oro, Leiziaga encuentra al inmortal Vocchi, quien se ha apoderado de su histórico anillo de matador de indios. El ingeniero sorbe por la nariz el polvo que Vocchi le ofrece en una concha

18 *Ensayo de historia americana*, Caracas, Biblioteca de la Asamblea Nacional de la Historia, 1965, pp. 29-40.

19 *Leyenda histórica de Venezuela*, Caracas, Imprenta de la Patria, 1890, pp. 2-8.

de nácar, bebe vino de palma en cráneos de blancos, asiste al areíto o gran fiesta caribe. En el curso de ella se narra la historia de Erocomay, especie de Amazona indígena que «guiaba su tribu en la guerra y a las cacerías de monstruos que moraban en las cavernas y a la orilla de los ríos» (49). Núñez se refiere evidentemente a la célebre cacica mencionada por los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo, fray Pedro de Aguado, Juan de Castellanos, y Oviedo y Valdés, quien la describe como «una llamada Orocomay, que la obedecían más de 30 leguas en torno a un pueblo»[20]. Capturada por los blancos, la Erocomay novelesca escapa en un corcel. Se narra también la declinación de los caribes: «Los niños —refieren— han desaparecido; las doncellas también desaparecieron, y las fiestas. Creían que los astros iban también a morir». Leiziaga despierta. Llama a Nila «pero su voz volaba inútilmente» (50).

En concordancia con la evocación del pasado, los once primeros párrafos del capítulo —salvo una acotación de diálogo de Fray Dionisio— están redactados en tiempo verbal pretérito. Solo en el párrafo 12, cuando se hace realidad el rito primitivo, la prosa salta al presente de indicativo, que alterna con el pretérito indefinido y el gerundio simple, el cual forma frases verbales de sentido durativo:

> Los luengos canutos de cinco palmos y los atabales marcan un paso lento. Girando en torno de Nila daba comienzo al areyto. Sus plumajes trazaban un arco iris. Alaumoulu, penacho de Dios. El colibrí se desprende de la verde selva. Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía cobraba expresión en el semblante de Vocchi, la misma melancolía de ciertos bailes y canciones. Toda su vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrían explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter? (49).

20 Jerónimo Martínez y Mendoza, *Venezuela colonial*, citado en María Álvarez de Lovera, *La mujer en la Colonia*, Caracas, Fondo Editor Trópikos - Faces, UCV, 1994, pp. 81-82.

A partir de esta suerte de momento intemporal, los restantes párrafos y oraciones están redactados en pretérito, con muy ocasionales excepciones.

Capítulo VII. Thenocas

Leiziaga despierta en el presente histórico de 1925. Cree haber soñado. Halla sin embargo la entrada de las catacumbas: «No era, pues, un sueño» (52). Poco después encuentra marinos que pescan perlas ilegalmente. Igual que sus antepasados, son esclavos de hecho. Se repiten las épocas:

> Mientras saborea el café y enciende un cigarrillo contempla a Malavé. Sabe que es un esclavo. Cedeño se lo ha dicho la tarde anterior. Ha de pagar la deuda del padre o del hermano, como todos los que forman los trenes de pesquerías donde las deudas se heredan. Pero ¿qué le importa a los demás que él sea libre o no? Lo es a pesar de todo, aun cuando él mismo lo ignora, como ignora también el amor que le liga al mar. Leiziaga considera la dulzura de estas vidas, lo cual no le había ocurrido hasta entonces. No ser nada, no esperar nada. Ser ellos solos; vivir sobre un leño o en un pedazo de tierra con el alma en silencio (53).

Leiziaga amenaza pistola en mano a Selim Hobuac, un sirio que comercia con perlas, y se apodera impulsivamente de las más valiosas, pues «la hermosura de las Thenocas hacía pensar en Nila. Fue entonces el mayor deseo de Leiziaga poseerlas» (54). Un marino muere mientras pesca un gran pez.

Este capítulo que transcurre en el presente narrativo de 1925 se abre con oraciones en presente de indicativo, tiempo verbal que prepondera en el resto del capítulo, y que por contraste resalta duramente la perduración de la esclavitud en plena contemporaneidad.

Capítulo VIII. El Faraute

Leiziaga regresa a la isla de Margarita. Narra su historia a Tiberio Mendoza, un pedante académico que «escuchó el relato con signos de impaciencia» (58). Mendoza es cultor de la falsa historia positivista de la cual abomina Núñez. Le roba a Leiziaga las perlas y le escamotea el tema de su relato para una crónica escéptica según la cual

> en ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en las costas de la «histórica isla», afirmando que son las víctimas del San Pedro Alcántara. [...] Las imaginaciones sencillas dan todavía crédito a estas reminiscencias de antiguas leyendas, frutos del oscurantismo y del error (61).

Leiziaga es hecho prisionero para aclarar el episodio de la pesca clandestina y el robo de las perlas. Encerrado, recapitula el tema de la repetición de épocas y de personajes:

> Las ideas surgían en su cabeza atormentada. ¿Un alma española, un alma india o negra? Un tío suyo le hablaba a menudo del alma española. Él había visto a su abuela, después de proclamada la República, encenderle velas a Fernando VII. Esto le asombraba, pues siempre había oído ese nombre acompañado de la palabra «monstruo». Para aquella mujer nunca hubo Independencia. Y el viejo, un poco burlón, desde su sillón de reumático, solía decirle: «Para muchos hoy es lo mismo. Aún hay en América fidelidad monárquica. Dígase: viene su alteza real el príncipe don Tal y todo el mundo se pone en movimiento con una especie de fervor. Salen los ocultos sentimientos, a pesar de la ascendencia caribe» (61-62).

Con este tema reaparece el de la eternidad de los pícaros. El juez bribón ofrece al ingeniero pillo la libertad a cambio de las perlas: «Si él pudiese obtener una de esas perlas, no solo absolvería a Leiziaga, sino que iría a dar un paseo por Europa» (63). Stakelun, el fracasado promotor de una mina de magnesita, le facilita a Leiziaga una fácil fuga a bordo del velero El Faraute.

En el capítulo preponderan los párrafos en presente de indicativo, salvo aquellos que se refieren a hechos anteriores al inicio de la narración. Hacia su final, sin embargo, retorna la desestabilizadora oscilación entre presente y pretérito, hasta los últimos párrafos, en donde la disonancia temporal es trabajada en forma sistemática, casi asimilable al ritmo del flujo y reflujo de las olas:

> Cubagua se perfila en la tarde. El viento soplaba sobre la isla muerta. La punta de Macanao descuella al occidente. Al sur se extiende la línea de Tierra Firme. La espuma del mar se alzaba sobre los montoncillos de nácar. Leiziaga se sienta en la arena y hunde la cabeza entre las manos. Resonaba en sus oídos la orden del patrón frente al mar en calma. Creía que su vida daba también un viraje. Alguien pasa junto a él y se aleja sin decir palabra en dirección a la casa de Pedro Cálice. Ladraban los perros de un rancho cercano. Rocío de mundos. Las islas sueñan con el azul profundo que las enlaza y con sus orlas de espuma. Una luz cruza como flecha encendida el horizonte.
> Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años (66).

En resumen, sirviéndose de la ficción, *Cubagua* esboza un discurso histórico que anticipa en dos décadas las ideas expuestas en «Juicios sobre la Historia de Venezuela». Podemos sintetizarlo así: la explotación petrolera que se inicia en 1925 repite el proceso de esclavismo social, devastación de la naturaleza y ruina moral que ocurrió en la Cubagua de 1525. En ambas épocas se reiteran circunstancias y personajes: sobre ambas pesa la herencia de un pasado mítico apenas entrevisto como alucinación o sueño. Leiziaga no ha aprendido nada del pasado: más bien ha tomado de Lampugnano su afición al robo impulsivo. En consecuencia, no tendrá el amor de Nila ni la sabiduría de fray Dionisio. Como la mayoría de los venezolanos, no está a la altura de la lección que le presenta la Historia; al igual que ellos, se verá obligado a repetirla. No es ejemplo a seguir, sino a desechar.

Doña Bárbara y *Cubagua*: dos novelas en la tradición*

Douglas Bohórquez

Los primeros trabajos narrativos de Rómulo Gallegos (1884-1969), es decir, su primer libro de cuentos *Los aventureros* (1913) y su novela *El último Solar* (1920), reaccionan contra las tendencias estéticas dominantes —el criollismo y el modernismo—, proponiendo una búsqueda de carácter realista que oscilará entre el análisis psicológico y la preocupación político-social de orden reformista. Gallegos, en estos primeros libros, sin romper totalmente con estas corrientes precedentes, explora otras opciones temáticas y de estilo que marcan diferencias significativas, particularmente con el decadentismo y el modernismo de fines del siglo XIX, dados al esteticismo y a una cierta celebración del hastío y del fracaso vitales, tal cual los había expresado Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927) en novelas como *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902).

Frente a esa tradición configurada por las mencionadas derivaciones del romanticismo (el realismo costumbrista, el criollismo o el romanticismo épico o histórico-social), generadoras de exaltadas representaciones idílicas, del paisaje rural y de la magnificación de personajes y hechos de la Historia Patria[1], los primeros

* En revista *Folios* 35-36, Caracas, Monte Ávila Editores, octubre 1999, pp. 37-40.

1 Pensamos en obras y autores representativos del criollismo tales como *Peonía* de M. V. Romero García (1865-1917), o *En este país…!,* de L. M. Urbaneja Achelpohl (1897-1937); en *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco

relatos de Gallegos perfilan otro discurso narrativo, así como el rostro de una Caracas que se asoma tímidamente al urbanismo[2]. Algunos de estos relatos indagan desequilibrios, situaciones, modos de la subjetividad y de las pasiones que se desplazan entre el drama, el misticismo y el mesianismo. Se trata de una producción narrativa que desde sus inicios intenta deslindarse, que busca, a través de una relación dialógica con la tradición literaria, nuevas modalidades de expresión de lo real.

Gallegos, pues, toma distancia frente a la mirada reductora o exotista del criollismo y del modernismo. Esto se puede corroborar al observar en sus obras iniciales y aún deficientes desde el punto de vista de la realización estético-literaria, como *El último Solar* (1920) y *La trepadora* (1925), la configuración de un nuevo realismo. En relación con estas, *Doña Bárbara* (1929) significará el tránsito hacia una mayor madurez y solidez en la producción narrativa del autor: se revelará en una dimensión simbólica del país y del continente[3]. Su concepción como totalidad narrativa, atravesada por esa tensión entre la descripción poética del llano y la nominación de las fuerzas del mal, de la barbarie, alcanza un significativo grado de realización artística, a pesar de la mediación ideológica del positivismo y de la consecuente propuesta del autor en torno a la idea de progreso como respuesta a la crisis del país. Casi contemporánea a la publicación de la primera novela de Rómulo Gallegos, *El último Solar*, encontramos la edición de la primera novela de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), *Sol interior* (1918), un proyecto frustrado que sin embargo indica la temprana y auténtica vocación literaria del autor.

Después de *Sol interior*, Núñez insistirá en el terreno de la novela con la publicación de *Después de Ayacucho* (1920) la cual, desde el humor irónico y la parodia de los elementos propios del

(1839-1912), o en la *Biografía de José Félix Ribas* de Juan Vicente González (1810-1866), estos dos últimos representativos del llamado romanticismo histórico-social.

2 *Cf.* Rómulo Gallegos, *Cuentos completos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, prólogo Gustavo Luis Carrera.

3 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, prólogo de Juan Liscano, notas y cronología de Efraín Subero.

criollismo, introduce una nueva manera de plantear el hecho novelístico[4]. Pero será *Cubagua* (1931) la propuesta más audaz y transgresiva del autor y de la novelística de esas décadas (1920-1940).

De este modo, pues, *Doña Bárbara* y *Cubagua*[5] se constituyen en referencias fundamentales del espacio novelístico en el país. Al lado de la emergencia de textos novelescos y narrativos claves como *Cuentos grotescos* (1922), de José Rafael Pocaterra (1895-1955); *Ifigenia* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra (1890-1936); *La tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia (1887-1977); *Barrabás y otros relatos* (1928) y *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri, configuran el espacio de nuestra primera modernidad narrativa. Con apenas dos años de diferencia en cuanto a sus fechas de edición, *Doña Bárbara* y *Cubagua* encarnan, sin embargo, concepciones y modos de realización del texto novelístico radicalmente diferentes. Insertas, cronológicamente, como lo hemos indicado, en esa década de los años 1920 a 1930, marcadas por un acentuado diálogo conflictivo de formas y tendencias que pugnan entre la tradición (costumbrismo, criollismo, realismo naturalista) y las búsquedas de la modernidad (modernismo vanguardismo)[6], cada una, a su modo, escenifica una respuesta a ese diálogo entre tradición y modernidad.

---

4 A propósito de este cambio de perspectiva narrativa que involucra *Después de Ayacucho*, Lasarte señala: «…si los ingredientes básicos de la novela criollista "clásica" son el paisaje, el personaje popular y su ascenso, el idilio y las "tesis", Núñez en *Después de Ayacucho* hará del paisaje, por el edulcoramiento hiperbólico, la sobresaturación sinestésica y el humor irónico, telón de fondo de pacotilla; del héroe popular, el mito nacional, un pícaro adoptado por la Fortuna; del idilio, un disparate: y de las ideas sobre las claves de la nacionalidad, retórica faramallera y absurda». Javier Lasarte, «Crisis y reformulación del criollismo en el postmodernismo y la vanguardia. Las representaciones de lo popular» en *Juego y nación*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 85.

5 E. B. N., *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, prólogo de Domingo Miliani.

6 En enero de 1928 aparece por primera y única vez *válvula*, la primera revista vanguardista del país. Aporta experimentaciones narrativas de Carlos Eduardo Frías, Arturo Uslar Pietri, Nelson Himiob, Juan Oropeza, José Salazar Domínguez, Rafael José Cayama y Francisco de Rosson. *Válvula* está pues en los inicios de la vanguardia en el país, cronológicamente

Si *Doña Bárbara*, en su interrogación del «alma» del venezolano y en su cuestionamiento de la legalidad y de los mecanismos o modos del poder que asolan al país, se devela como la conciencia ética de nuestra modernidad narrativa, *Cubagua* transmuta y desdobla esa conciencia ética en una conciencia también estética, convirtiéndose así en escena alterna de nuestra novelística: drama ético, interrogación del ser venezolano (de eso que Núñez llama «el secreto de la tierra»), pero también teatro de la escritura, problemática del tiempo y del lenguaje.

Gallegos, más que un escritor entregado a la pura actividad creadora, se piensa a sí mismo como un educador, como un moralista, más que un esteta. Cree en el progreso, en las virtudes de la educación ciudadana, en el respeto a la ley. *Doña Bárbara*, según él mismo lo expresa, fue concebida con fines éticos, pedagógicos; su ficción —señala— tiene un carácter edificante[7]. Esta conciencia ética está simbolizada en Santos Luzardo, cuyo imperativo es imponer el progreso y hacer valer los valores de la legalidad y de la educación en el contexto de retraso (de «barbarie») del llano venezolano.

Aun cuando ciertamente la noción positivista de progreso atraviesa la novela, creemos que el entramado discursivo y ficcional de símbolos, personajes y significaciones novelescas, excede esta noción ideológica y el esquema de lectura (la oposición civilización/barbarie) a partir del cual se ha pretendido leer reductoramente esta novela. Más allá de los arquetipos y de los esquemas ideológicos (bien/mal, civilización/barbarie) resplandece un entramado

---

próxima a las búsquedas posmodernistas y prevanguardistas o vanguardistas de poetas como José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), Antonio Arráiz (1903-1962), Salustio González Rincones (1866-1933), Enriqueta Arvelo Larriva (1866-1962) y Pío Tamayo (1898-1935), entre otros.

7 Tal es el criterio que en torno a *Doña Bárbara* indica: «Yo […] no he compuesto a *Doña Bárbara*, por ejemplo, sino para que a través de ella se mire un dramático aspecto de la Venezuela en que me ha tocado vivir y de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos. […] Aspiro a que mi mundo de ficción le retribuya al de la realidad sus préstamos con algo edificante». Gallegos, «La pura mujer sobre la tierra», en *Una posición en la vida*, Caracas, Ediciones Centauro, 1977, t. II (1948-1954), p. 177.

de signos que alcanza autonomía ficcional. Así podemos ver en *Doña Bárbara* la encarnación de todo un imaginario mítico venezolano a través de las creencias y del discurso oral en que se nos revelan personajes como Juan Primito, Marisela, Mujiquita, Melquíades, Pajarote, María Nieves, etcétera. Estos personajes, considerados tradicionalmente como secundarios, son en realidad de una significación extraordinaria. De otro modo, *Doña Bárbara* podría ser leída también como la novela del mal y/o de la pasión amorosa llevada a sus límites pulsionales. Más allá de la significación de retraso o ignorancia, la barbarie puede ser también la pulsión de vida o la pulsión de muerte, la fuerza de la juventud de Marisela, o la violencia de Barbarita o en el *fatum* de venganza familiar que trastoca la vida de Lorenzo Barquero[8].

Si bien, pues, tanto en Gallegos como en Núñez hay una preocupación ética por el destino del país, la manera como esta interrogación se resuelve estéticamente en sus novelas es radicalmente diferente. Mientras el Gallegos de *Doña Bárbara* parece desinteresado por las transformaciones planteadas por el vanguardismo, *Cubagua* se aproxima, en su enunciación textual, a algunas propuestas fundamentales de la vanguardia: el diálogo de discursos y formas estético-verbales (mito-poesía historia) que diseminan y/o descentran el espacio de la novela, el descenso hacia zonas del inconsciente a través del trabajo discursivo de lo erótico y lo onírico, la propuesta de una lógica poética que rige las descripciones y se constituye en una pauta de lectura del texto novelesco.

Si en *Doña Bárbara* encontramos en su más alta ejecución el canon de nuestra novela realista, *Cubagua* es la subversión de este canon. La obra *Doña Bárbara* se convierte en texto en *Cubagua*. De la novela como representación (edificante) del mundo pasamos a la novela de la significancia, de la práctica transgresora del lenguaje. En *Cubagua* encontramos, por lo tanto, un nuevo pacto de lectura y por consiguiente la exigencia de otro lector.

8 Vemos, por ejemplo, en la siguiente declaración a Lorenzo Barquero, un desdoblamiento de estos términos de civilización y barbarie: «Yo me creía un civilizado, el primer civilizado de la familia, pero bastó que me dijeran "Vente a vengar a tu padre" para que apareciera el bárbaro que estaba en mí». Gallegos, *Doña Bárbara*, ob. cit., p. 72.

La lógica continua y en cierta medida unidimensional del relato, que respeta la sucesión cronológica de los acontecimientos en *Doña Bárbara*, se ha roto en *Cubagua* para dar paso a una estructura y a una lógica narrativa fundadas en el juego de tiempos-espacios y de diversas formas discursivas.

De este juego de simultaneidades temporales que permiten entrecruzar mito y poesía, leyenda e historia, resulta en *Cubagua* un nuevo concepto de ficción como la otra lectura posible de la Historia. Una Historia que ya no es considerada en su perspectiva lineal y progresiva sino que está asociada a la idea de lo circular, del regreso a los orígenes, a la fundación, a ese primer tiempo de la conquista que se transfigura y desdobla en presente y futuro. Entrecruzamiento de tiempos y de relatos que convergen en la imagen confrontada de una isla, objeto de la depredación del poder colonial. La búsqueda de perlas se transmuta en búsqueda de petróleo. El ingeniero Ramón Leiziaga se desdobla en Luis de Lampugnano, conde milanés venido a Cubagua a extraer perlas con «un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos» (33).

La génesis de esta propuesta innovadora de *Cubagua* deber ser, pues, considerada en el contexto de todo un proceso de modernización de la narrativa latinoamericana en el que los modelos de la vanguardia europea y la más renovadora novelística europea y norteamericana ejercen un presencia y un rol significativos[9]. Núñez, en *Cubagua*, adelantándose a las novedosas formulaciones técnicas establecidas por los novelistas del llamado «*boom* de la novela latinoamericana» (García Márquez, Rulfo, Carpentier, Guimarães Rosa, etcétera), lleva la conciencia artístico-ideológica que

9 Rama habla de un período de modernización de América Latina que ubica de 1870 a 1910. Señala, cómo hacia la década de 1930, la aparición de novelas tan exitosas como *La vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929), «oscureció el vanguardismo en marcha en el período», a la vez que enfrentó las formas tradicionales del regionalismo, del realismo crítico y de la novela social a la insurgente presencia de las formas del vanguardismo: «Hubo de hecho —dice— guerra literaria, aunque entre las diversas corrientes se verían curiosos puntos de contacto ocasionales». Ángel Rama, «Literatura y cultura», en *Transculturización narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 20-56.

nuestra novelística había alcanzado en el realismo regionalista, de la cual *Doña Bárbara* es una de sus más significativas expresiones, al plano mismo de la ironía, de la parodia de discursos y de la fragmentación estético-temporal.

Cubagua realiza, pues, la parodia de ese realismo costumbrista y/o criollista que en *Doña Bárbara* llega a un grado de agotamiento, de clausura. Su realismo se transfigura en un realismo mítico o mágico en el que la lógica de la representación, cuestionada a través de la misma enunciación narrativa, deviene extrañamiento, lógica plural del sentido.

La preocupación ética que identifica a Núñez y a Gallegos no significa coincidencia en las perspectivas ideológicas, en las que encontramos diferencias significativas: si el Gallegos de *Doña Bárbara* cree ciegamente en el progreso y, por derivación, en el proceso de modernización (tecnológica) que este involucra, el Núñez de *Cubagua* es un ironista totalmente desconfiado de la idea de progreso y del concepto de modernización tecnológica. En Núñez hay, por lo demás, una retoma estético-ideológica de la cultura indígena, depositaria de una sacralidad, de una poesía, de unos valores y de un saber mítico enfrentados a los valores profanos de la técnica. Se trata, entonces, de posiciones radicalmente encontradas en relación con la idea de país, de su cultura y del progreso. Para Gallegos, consumado positivista, sabemos, se trata de asimilar los rasgos autóctonos a la civilización, a través de un proceso de mestizaje[10].

10 Sabin Howard señala al respecto: «El mestizaje era una mezcla de refinamiento europeo con la salvaje energía del indio o negro: el primero de los tres canalizaba de forma esperanzadora el elemento indígena hacia un modelo constructivo. Así, incluso la aprobación por parte de Gallegos del mestizaje, estaba basada particularmente en un prejuicio racial: la incapacidad o al menos la dificultad de los africanos o indios para civilizarse sin la influencia del europeo». Harrison Sabin Howard, *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa*, 2.ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, trad. Martín Sagrera.

El secreto de la isla: *Cubagua* como crítica de la historia y la novela*

Carlos Pacheco

Rocío de mundos.
Las islas sueñan con el azul profundo que las enlaza
y con sus orlas de nieve efímera.

Enrique Bernardo Núñez

Cubagua es una isla

Cubagua es una isla. El vaivén de olas que la circunda es un movimiento de permanente ambigüedad que escribe y borra sin cesar sus bordes, que establece el contorno por un instante de lectura para negarlo enseguida y proponer otro diseño nuevo, irrepetible, también efímero. El territorio textual de esta isla es circunnavegable, pero misterioso. Tal vez no descubierto aún del todo, tal vez apenas divisado y no explorado. Como en la Atlántida o la Ínsula Barataria o el nuevo hogar de Robinson o el Monte Análogo o hasta el atolón prehistórico del Parque Jurásico, late en ella una calidad utópica siempre acosada por el probable fracaso y la desesperanza. Separada por su diferencia del continente de lo conocido y lo consabido, esa distancia la hace terreno fértil para las indagaciones imaginarias, para soñar «con el azul profundo», para desconfiar de las líneas demasiado rectas de la razón unívoca y violar sus normas.

* En *La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana*. Mérida, El otro, el mismo, 2001, pp. 99-122. Aquí se ofrece una versión revisada por su autor.

Desde la portada de la edición que manejo[1], ilustrada precisamente con un antiguo mapa de esa «isla de las perlas», el exiguo cuerpo textual de la novela de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) no deja de atraerme. Como el sobrecargo cortazariano en la ruta Roma-El Cairo, que desatiende las obligaciones de su rutina para asomarse a la ventanilla y contemplar una vez más aquella silueta de la isla-tortuga nadando en el Egeo, vuelvo a ella, llamado por el magnetismo de su insularidad. En cada ocasión, esa insularidad, esa excepcionalidad radical, diría, si quisiera descender de la imagen al concepto, *Cubagua* me muestra nuevos brillos, señales antes inadvertidas, facetas y preguntas no consideradas, como si en cada nuevo acercamiento se me ofreciera, bajo nuevos matices, su carácter innovador y ruptural, señero y profético.

La invisibilidad que marcó a *Cubagua* desde su publicación en 1931 hasta entrados los años sesenta para la crítica venezolana y la que sigue en gran medida afectándola en el ámbito crítico más allá de nuestras fronteras patrias es el resultado más evidente de su *insularidad*, de su carácter de *rara avis*. «[…] nadie supo leer a *Cubagua*», subraya Orlando Araujo, tras citar el conjunto de importantes críticos que la ignoraron totalmente o que, condescendientes, le otorgaron solo un breve comentario, tratándola «como un librito extraño, […] que no dejaba de ser historia sin llegar de ser novela»[2]. Al igual que sucedió con la obra de otros escritores *ex-céntricos* venezolanos como José Antonio Ramos Sucre o Julio Garmendia, la escritura literaria de Núñez, y en particular la significación estética de *Cubagua*, solo ha venido a ser realmente reconocida en la segunda mitad del siglo XX. Críticos de múltiples y a veces contrastantes orientaciones han ido «descubriendo» desde los años sesenta esta isla narrativa y muchos persisten hasta hoy día en adentrarse en su densa geografía textual para realizar nuevas exploraciones analíticas e interpretativas[3].

---

1 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

2 Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1972) 1988, p. 105.

3 Entre ellos, podrían destacarse: Guillermo Sucre (1964), Osvaldo Larrazábal (1969), Domingo Miliani (1978), Orlando Araujo (1980), Ángel Vilanova (1983), Douglas Bohórquez (1990) y Víctor Bravo (1990).

Como muestra su significativa ausencia de numerosos estudios sobre la novela histórica producidos fuera de Venezuela en los últimos años, así como el deslumbramiento reciente de un agudo crítico argentino[4], la valía novelística de *Cubagua* y de su apuesta ruptural a comienzos de los años treinta no ha trascendido nuestras fronteras. Sucede con Núñez como sucedió en la misma época con Roberto Arlt o Macedonio Fernández en Argentina, con Pablo Palacio en Ecuador, con Julio Torri en México o con Felisberto Hernández en Uruguay: no hubo quien los leyera con atención y acierto, y a algunos de ellos llegó a tildárseles de *locos* o de *raros*. La razón es simplemente que estaban escribiendo —como se diría después del Arguedas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*[5]— para un lector futuro. Lo estaban creando.

El carácter ruptural de *Cubagua* y su valor anticipatorio respecto de las estéticas narrativas que se impondrían más de cuarenta años después ha sido subrayado recientemente por Douglas Bohórquez al compararla con manifestaciones destacadas de la narrativa posmodernista, y en particular con *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos:

> Si en *Doña Bárbara* encontramos en su más alta ejecución el canon de nuestra novela realista, *Cubagua* es la subversión de este canon. La obra *Doña Bárbara* se convierte en texto en *Cubagua*. De la novela como representación (edificante) del mundo pasamos a la novela de la significancia, de la práctica transgresora del lenguaje[6].

Este tránsito de *obra* a *texto*, este paso del esfuerzo realista representacional y pedagógico al escenario de la escritura transgresora

---

4 Roberto Ferro, «Ficción y temporalidad en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez». Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 607-615.

5 Martín Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca*, Lima, Tarea Latinoamericana Editores, 1981.

6 «*Doña Bárbara* y *Cubagua*: dos novelas en la tradición», revista *Folios* 35-36, Caracas, Monte Ávila Editores, octubre de 1999, p. 39.

y cuestionadora que se opera en la novela de Núñez, junto con su empleo de la ironía, la parodia, el trastocamiento de la temporalidad, la multiplicidad genérica y la intertextualidad, expresan un viraje estético y conceptual acerca de la escritura de ficción de vastas repercusiones para la pregunta que llama nuestra atención en estas páginas: el valor de *Cubagua* como quiebre definitivo y premonitorio de las modalidades tradicionales de ficcionalización del pasado histórico. Como trataremos de mostrar en adelante, la excepcional combinación de recursos estético-narrativos lograda en esta novela no solo la separa (como a una isla del continente) de las estéticas dominantes en las primeras décadas del XX, antes de la irrupción plena de las vanguardias, sino que significa también y específicamente un severo cuestionamiento de las formas canónicas de representación historiográfica y ficcional de la historia que la convierte en texto crítico y autocrítico. Por eso puede ser leída también como texto estandarte y muy adelantado de los experimentos formales y conceptuales de ficcionalización de la historia que conoceremos mucho después en las novelas de autores hispanoamericanos como Carpentier, Arenas, Roa Bastos, Fuentes, García Márquez, del Paso, Piglia o Tomás Eloy Martínez y específicamente venezolanos como Miguel Otero Silva, Denzil Romero, Luis Britto García o Ana Teresa Torres.

Desde esta perspectiva, me propongo pues cartografiar el territorio de *Cubagua* como una isla de forma aproximadamente triangular, con tres frentes oceánicos: una breve franja noreste, ligeramente cóncava, sin llegar a ser bahía, que contrasta con la narrativa de su época; un amplio litoral sur-sureste, que mira hacia el pasado, hacia la tradición de representación de la historia que la precede; y un flanco nor-noroeste, de vientre abultado, que se orienta premonitoriamente hacia el futuro, hacia la novelística del *boom* y el fin de siglo.

La franja costera noreste

Es 1925. Una de las capillas de la iglesia del antiguo convento franciscano sirve de oficina al director del *Heraldo de Margarita*, un proyecto que lo había hecho venir desde Caracas, pero

que tendría vida efímera. Desde el presbiterio del altar mayor, se escucha apenas el trasiego de la prensa. Respirando un aire caliente y mohoso, entre los muros de aquel convento secular, el periodista, doblado en escrutador acucioso de los tiempos idos, lee la olvidada historia de la isla de Cubagua en la crónica de fray Pedro de Aguado, que solía guardar sobre el altar de la capilla, un altar refaccionado por él para colocar libros y papeles. Desde el ocre de aquellas páginas ancianas, «nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado»[7]. De esos ecos, de las impresiones grabadas en momentos como ese, surgirá la fabulación histórica de su *Cubagua*, esa novela-isla donde tiempos y personajes del pasado se alternan, desdoblan y superponen, reflejando y siendo reflejados por los de un presente inmediato al de la escritura, cuando las minas y el petróleo han ocupado el lugar de las perlas y el oro.

El hombre tímido, taciturno, retraído que fue Enrique Bernardo Núñez, según el testimonio de quienes lo conocieron, afectado además por los avatares editoriales y la ceguera crítica con que fue recibida su obra hasta casi después de su muerte, ese apasionado de la historia que «castigó su prosa hasta hacerla sangrar, anduvo siempre equivocado con su obra narrativa» y no llegó a darse cuenta de que sobre todo *Cubagua* lo convertía en «audaz y meritorio precursor de la más auténtica novelística hispanoamericana»[8]. Por eso, en 1959, pocos años antes de su muerte, aún le encuentra «fallas» y expresa su deseo de «escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida»[9]. Su error de apreciación ha sido ampliamente enmendado por la crítica. Lo que quisiera mostrar en esta sección es la relación contrastiva (lo que he llamado el carácter insular) de *Cubagua*, aplicable también en buena medida a su cuarta novela, *La galera de Tiberio*[10], con la más destacada ficción de su tiempo.

7 «Algo sobre *Cubagua*», en *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, prólogo O. Larrazábal Henríquez, p. 168.

8 Orlando Araujo, ob. cit., p. 101.

9 «Algo sobre *Cubagua*», ob. cit., p. 169.

10 Esta cuarta novela de Núñez, publicada en 1938, es también sin duda un logro estético de notable complejidad que merece consideración aparte.

Postmodernismo es el nombre, inadecuado por varias razones[11], que se ha dado a la tendencia estética en la cual suele inscribirse a Núñez. El discutible pero tal vez inevitable término ha servido a la crítica y a la historia literaria para nombrar ese período transicional, que reúne la obra desarrollada en la tercera y cuarta décadas del siglo XX, por un conjunto de escritores que a pesar de sus grandes divergencias de concepción y procedimiento, coincidieron en ese momento en desarrollar propuestas innovadoras y hasta abiertamente críticas respecto de las estéticas ya canonizadas para entonces del costumbrismo, el modernismo y el criollismo, aunque sin integrar aún el contingente más experimental, heterodoxo y militante de la vanguardia.

En uno de sus agudos acercamientos al fenómeno, y sin dejar de insistir en la carencia de consenso y precisión por parte de la crítica, Javier Lasarte selecciona y estudia como los más representativos de este conjunto a Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Teresa de la Parra, Julio Garmendia y nuestro Enrique Bernardo Núñez. Bohórquez, por su parte, señala como rasgos fundamentales de ese conjunto: el rechazo frontal de los extremos preciosistas del modernismo, la creación de un nuevo imaginario estético y social vinculado al espacio urbano y al surgimiento en él de nuevos sujetos sociales, y sobre todo el uso de técnicas y modalidades narrativas como «la crítica metaficcional, la ironía y la parodia dialogizantes, generadoras de un humor transgresivo, cuestionador de las nociones de sujeto, verdad y realidad»[12].

> Una caracterización más precisa exige resaltar matices y marcar excepciones a cada tanto, pues estos y otros rasgos se reparten de manera desigual entre los autores mencionados, permitiendo así a los críticos agruparlos y contrastarlos a partir de criterios diversos. Algunos de estos ejercicios resultan pertinentes para ubicar a Núñez en su contexto: el primero señala la bifurcación del posmodernismo en dos grandes tendencias, ya manifiestas en

11 Javier Lasarte, *Juego y nación*, Caracas, Fundarte, 1995.

12 Douglas Bohórquez, «Posmodernismo y vanguardia», *Medio milenio de literatura venezolana*, en preparación, 2000.

la narrativa modernista, que mantendrán su vigencia en la ficción venezolana por más de medio siglo:

«[…] si bien ambas acentúan el carácter de lo literario como hecho autónomo, una [Gallegos, Pocaterra, Núñez] surge de la reformulación crítica del criollismo y de la asunción de la literatura como un acto de reflexión implícita sobre la realidad nacional, mientras la otra [Garmendia, de la Parra] supone la consideración del ámbito literario como realidad otra y superior, como un espacio si se quiere defensivo»[13].

Entre los narradores del primer grupo es sin duda Núñez quien exhibe, particularmente en *Cubagua*, una mayor complejidad constructiva y quien por esa razón aparece hoy a nuestros ojos como el más osado en sus propuestas. Si bien la preocupación por lo nacional y la reflexión crítica sobre la historia y su relación con el poder resultan centrales en lo mejor de su narrativa, ellas reciben allí un tratamiento literario cuyo carácter autónomo, autorreflexivo y ruptural lo emparentan también con la libertad estética, el desenfado lúdico y el atrevimiento experimental de Teresa de la Parra y Julio Garmendia.

Y es que uno de los valores medulares de *Cubagua* reside en la sabiduría de su compleja construcción textual que logra integrar, en un movimiento caleidoscópico sin precedentes en nuestra literatura, diversas temporalidades y ámbitos de la realidad (lo histórico y lo mítico, lo místico y lo erótico, lo lírico y lo cotidiano) con sus respectivos y contrastantes registros de habla y modalidades

13 Lasarte, ob. cit., p. 21. Según Lasarte, además, los proyectos narrativos de la primera tendencia «[…] implican, como en el criollismo, una reflexión sobre la nacionalidad que, en este caso, llevará a revisar o cuestionar las imágenes heredadas sobre la idea de lo nacional y lo popular. […] La otra tendencia supone la negación explícita del vínculo entre el arte y la realidad política, la idea de la literatura como refugio y espacio de resistencia ante la historia, la construcción de una realidad autónoma que frecuentemente se manifiesta en insistentes elogios de la mentira que es la ficción, y también, aunque desde otra perspectiva la negación sistemática de los valores dominantes de la modernidad […], así como la defensa de la tradición y el espíritu como valores medulares». Ob. cit., 1995, pp. 21-23.

discursivas, logrando así una atmósfera de misterio, ambigüedad productiva e irresolución novelística que distan mucho, por ejemplo, del programa monofónico, severo y edificante que predomina en la obra galleguiana. No será extraño, en consecuencia, encontrar a *Cubagua* paradigmáticamente enfrentada a *Doña Bárbara* en el trabajo de Bohórquez (1999) ya citado. Tampoco lo es el que, en otro ensayo de clasificación, José Balza contraste a Núñez con «escritores más influyentes» como Uslar Pietri y el mismo Gallegos y lo integre, con Garmendia y de la Parra, al equipo de los «silenciados» fundadores de una nueva matriz de creación que germinaría incontenible a partir de los años sesenta: la de la libertad verbal, la de «la literatura que comienza a ser entre nosotros un mundo en sí misma, cuya primera misión es saberse escritura»[14].

Si el contraste con *Doña Bárbara* es revelador, no lo es menos la comparación con *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, publicada también en 1931, en especial en lo referente a la posición de cada una de ellas de cara a las formas de representar la historia venezolana. Ya para entonces un destacado militante de la vanguardia, Uslar marca con esta, su primera novela, una pauta innovadora en los modos de ficcionalizar la historia. Se atreve a abordar la transitada temática de la lucha independentista, y lo hace principalmente a partir de una perspectiva más sociológica y artística que documental y edificante. Se distancia de manera definitiva de la pesada tradición romántica —aún perceptible para fines del XIX—al abandonar el cristalizado estereotipo de la exaltación épica y el consecuente maniqueísmo que solía dividir a los protagonistas en adalides impolutos y detestables monstruos. La evaluación moral de los sujetos representados implícita en el relato resulta en realidad inversa: el mantuano y patriota Fernando Fontas resulta degradado por su incapacidad y cobardía, mientras que la violencia del mestizo Presentación Campos, especie de protofigura del caudillismo criollo, resulta comprensible, y hasta atractiva por momentos, por la entereza de su conducta

14 José Balza, «Los cuadernos reversibles (la otra literatura venezolana)» El invencionero, 2000, p. 3, recuperado en: http://www.invencionero.turincon.com (consultado en línea el 26-02-2000).

y las razones sociales y etnoculturales que la fundan. Los personajes propiamente ficcionales ocupan el centro de la acción narrativa, mientras que, sin ser relegadas o ignoradas, las grandes figuras históricas —Bolívar especialmente— aparecen de forma ingeniosamente diagonal. De esta manera, la Independencia y el surgimiento de lo nacional dejan de ser los temas de un catecismo patrio (como lo fue, paradigmáticamente la *Venezuela heroica*, 1881, de Eduardo Blanco), para presentarse como un complejo problema histórico con matices no solo militares y políticos, sino también raciales, culturales, sociales y económicos que la novela se dedica a explorar con calculada distancia y objetividad. Un logro estético, sin duda, el de Uslar Pietri; logro merecidamente reconocido e «influyente» por lo demás, como decía Balza. ¿Cómo se sitúa la obra de Núñez frente a tales innovaciones de concepción novelística y tratamiento de lo histórico?

Ya en *Después de Ayacucho* (1920), la segunda novela de Núñez[15], puede percibirse un alejamiento crítico de las modalidades románticas de representación de la historia dominantes durante el XIX (especialmente en las obras de Juan Vicente González y Eduardo Blanco), esas que se sentían compelidas a la exaltación épica del héroe para proyectar una visión unívoca y oficial que se constituyera en soporte constructivo del proceso consolidador de la nación venezolana. Esta distancia opera también allí respecto de orientaciones estéticas más inmediatas en el tiempo, y hasta simultáneas, como las del realismo, el criollismo y el modernismo, en autores como Manuel Díaz Rodríguez, Miguel Eduardo Pardo, Rufino Blanco Fombona, José Rafael Pocaterra y hasta Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y el primer Gallegos. Como lo ha reconocido la crítica más inmediata a nosotros, si bien *Después de Ayacucho* está lejos de alcanzar la estatura estética de *Las lanzas coloradas*, sí puede postularse como pionera por varios respectos. En primer lugar, por un recurso de creación de personaje: Miguel Franco, su protagonista, antecede al Fernando

15 La primera, *Sol interior* (1918) ha sido escasamente apreciada por la crítica como una obra de aprendizaje, deudora aún en extremo de las estéticas modernistas todavía influyentes.

Fontas de Uslar como primer antihéroe en la novela venezolana[16]. En segundo lugar, porque con un delicado trabajo de escritura accede a un talante humorístico, irónico y paródico inusitados para la época, que se convierte en su principal veneno crítico contra el ímpetu declarativo y la grandilocuencia de los románticos, así como contra los excesos esteticistas de los *modernos* y el localismo estereotipado de los criollistas[17]. Finalmente, porque, aunque reincide en la temática bélica —desde la Guerra Federal (1859-1863) se evoca la gesta independentista—, lo hace reduciendo sustancialmente en su diseño narrativo la presencia de un narrador dominante y se atreve a introducir perspectivas, miradas y voces populares[18]. Como se intentará mostrar de inmediato, lo que en *Después de Ayacucho* es insinuación o asomo pionero, encontrará en *Cubagua* su desarrollo pleno.

Breve exploración del territorio insular

El lector que se interna por la breve geografía de *Cubagua* advierte pronto que está recorriendo un territorio textual variado, inestable y cambiante que requiere toda su atención. Sin previo aviso, sin que tenga tiempo de acostumbrar sus pupilas a los cambios, es impactado por el paso de una temporalidad a otra, de una discursividad a otra, de una dimensión narrativa a otra: del siglo XX al siglo XVI, de la crónica a la poesía, de la historia al mito, de lo sagrado a lo profano, de la ficción realista crítica al sueño o a la leyenda. Esta fragmentariedad, esta inestabilidad del estatuto de la narración, este movimiento continuo que se opera en *Cubagua*, lo mantienen en vilo, sometiéndolo a una permanente sensación de «extrañamiento» y constituyen el diseño matriz que sostiene la opción crítica de esta novela frente a las textualidades precedentes y consagradas. Es, al mismo tiempo, una opción estructural que

16 Lasarte citado por Bohórquez, *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, La Casa de Bello, 1990, p. 19.

17 *Ibid*., pp. 15-21 y 25.

18 *Ibid*., pp. 19 y 26.

supone mayores riesgos, porque implica el abandono de las amarras convencionales que tradicionalmente mantenían el control autoral del sentido en relatos precedentes (tanto historiográficos como ficcionales) de la historia.

La mayor innovación de *Cubagua* con respecto a esas anteriores «escrituras de la historia» no reside entonces en uno o varios aspectos específicos distinguibles del resto de la novela, sino que infunde todo el relato en tanto proyecto narrativo dotado de notable integridad. Es desde esa «integración de lo diverso en movimiento», eso que Araujo denominara «mosaico» narrativo, que Bohórquez nombrara «palimpsesto», y que yo he preferido llamar «narración caleidoscópica», que ella se opone a la linealidad monofónica de las narrativas románticas y realistas, a su discursividad secuencial y causalista, montada sobre una racionalidad unidimensional de talante netamente positivista. Esa renuncia a la linealidad no significa únicamente el abandono de la continuidad cronológica regida por la secuencia de las acciones en el tiempo, sino sobre todo una ruptura violenta del «orden» a la vez requerido y propiciado por la razón moderna. Ruptura que hace explotar la concepción positivista de la historia, apoyada sobre un régimen de confianza epistemológica y dominada por la ideología del progreso como proceso unívoco, continuo y ascendente, capaz de superar —si accedemos a usar los socorridos términos— las rémoras de la *barbarie* para acceder gradual pero seguramente a la ansiada «*civilización*». Y es que no se trata de un simple tránsito entre un tiempo y otro, entre el presente de la acción inicial (1925) y un pasado colonial remoto que fuera su antecedente o prefiguración (1525), tránsito agenciado a través un sencillo expediente narrativo. Se trata más bien de la superación del estrecho filtro de lo verosímil realista mediante una operación de carácter propiamente *fantástico*, verdadera irrupción *avant la lettre* de lo real-maravilloso, en la que un tiempo no solo alterna o se superpone al otro, sino que *es* también el otro, dramatizando así, poniendo en abismo, la real presencia del pasado en el presente[19]. Aunque

19 La proyección de esa dinámica conduce a Ednodio Quintero, Luis Rogelio Nogueras y Michael New, guionistas de la versión cinematográfica dirigida

resulte imperceptible para la mayoría de los personajes, cegados por su apego al poder y a las riquezas, ese pasado, que es también presente, no solo incluye eso que entendemos por «lo histórico», sino que abarca también y simultáneamente: lo telúrico, lo ancestral, lo legendario, lo mítico, es decir, los vestigios de lo que Núñez insistirá en llamar «el secreto de la tierra».

Diversas y muy claras señales de este tratamiento subversivo de la temporalidad son reiteradas a lo largo del texto. La ambición por la magnesita y el petróleo que obcecan al gerente Skatelum y al ingeniero Leizaga corresponden a la fiebre de las perlas y del oro que obnubilaron la mirada de los conquistadores, mientras los subalternos de entonces resultan en definitiva indistinguibles de los de ahora. Frases como «Dos días, dos siglos» o «Todo estaba como hace cuatrocientos años», son escanciadas convenientemente de tanto en tanto. Los nombres de los sujetos coloniales persisten en la actualidad: Diego de Orgaz es Diego Ordaz[20]. La presencia siempre ambigua y misteriosa de fray Dionisio pervive a través de los siglos. Varios de los personajes más importantes se reflejan en y terminan identificándose con sus respectivos dobles históricos o míticos: Leizaga primero sospecha una relación y luego se reconoce en el misterioso conde de Lampugnano. Mientras tanto, Nila Cálice, antigua y moderna a la vez, hija del cacique Rimarima y también hija del leproso Pedro Cálice y graduada en Princeton, se desdobla en la diosa Erocomay[21].

Para profundizar en el sentido de este juego de superposiciones y simultaneidades, hay que acercar el lente crítico a dos de estos protagonistas, así como a la relación que se establece

---

por New (1987) a incluir un tercer momento narrativo, ubicado en la Caracas de 1984 y correspondiente al tiempo de la filmación, donde la historia, una vez más cambia sin cambiar.

20 Esto parece haber sido una errata de la edición que está manejando, que el crítico toma como una variante en el nombre de Ordaz, pero que no hemos encontrado en ninguno de los manuscritos ni ediciones en vida del autor. (N. del C.)

21 Para una exploración del trasfondo histórico de estos personajes, véase Domingo Miliani, prólogo a *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. XXI-XXIII y XXXIV.

entre ellos. La breve semblanza que presenta a fray Dionisio de la Soledad al comienzo del relato lleva ya consigo todos los rasgos de la inquietante ambigüedad de ese personaje «de edad indefinible»:

> Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula. Gracias a él, Paraguachí tenía dos torres, y gracias a él, desde unas semanas antes se encontraba allí Nila Cálice, hospedada en su misma casa (7).

La imagen propone en pocas líneas la significación del fraile en la novela: la hierba, el diente de caimán incorporado a su rosario y hasta la insinuada relación carnal con Nila, nos anuncian que se trata de un *transculturado*, de un religioso que «en vez de reducir al indio, se adaptó a ellos» (16), un sacerdote que es tal vez también brujo o chamán. La «edad indefinida» y la cabeza momificada que sería la suya[22] construyen por otra parte dentro la dimensión fantástica la figura de un sabio ajeno a la muerte y poseedor de un saber que va más allá de lo meramente racional, que atraviesa las edades cumpliendo su función de «tutor», es decir, de *psicopompo* o guía espiritual que como nuevo Virgilio conduce, tanto a Nila como a Leizaga, por los caminos del descubrimiento interior y la revelación.

De acuerdo con la dirección de sentido que conduce la novela, este cuestionamiento de la autoridad religiosa ortodoxa o institucional generado por la ambigüedad de fray Dionisio, es confluyente

22 Como otros de la novela, este personaje parece construido a partir de un referente histórico-legendario. Se dice que San Dionisio de París (o San Dionisio Areopagita, con quien se lo identifica), debido a su temprana predicación del cristianismo en las Galias, y después de sobrevivir a sucesivos intentos de ejecución mediante la crucifixión, la hoguera y las fieras, fue decapitado en Montmartre en 258 d. C. y que, de acuerdo con la leyenda, caminó tres kilómetros, *con su cabeza bajo el brazo*, hasta la abadía de Saint-Denis. Alban Butler, *Vidas de los santos*, México D.F., Collier´s International - John W. Clute S. A., 1965, trad. Wilfredo Guinea, t. IV, p. 69. Agradezco esta referencia a Cristian Álvarez Arocha.

con el que, de forma muy distinta, se efectúa al proponer representaciones irónicas o francamente satíricas de los representantes de otros poderes sustentadores del orden tradicional: el médico Almozas (la ciencia), el juez Figueiras (la ley y la justicia) el coronel Rojas (la autoridad militar), el secretario Arias (la autoridad civil) y —de una manera bien pertinente para nuestro objeto de atención, como veremos— el cronista e historiador Tiberio Mendoza (la historia oficial).

Como insiste Britto García[23], el personaje de Leizaga, por su parte, corresponde —al menos en un principio— al modelo accional del pícaro. Aunque de alguna manera no deja nunca de encarnarlo, sí sufre una transformación sustancial. Ingeniero de minas venezolano graduado en Harvard, Leizaga es comisionado por «el ministerio» para buscar minas de magnesita y públicamente expresa su disposición de hacerse rico sin esfuerzo y largarse a Europa negociando alguna «concesión» oficial de explotación del subsuelo. Sin embargo, el viaje que hace a las profundidades en la isla de Cubagua, conducido por fray Dionisio, es más bien un viaje transcultural que lo pone en contacto con las deidades y valores indígenas ancestrales, y también un viaje iniciático al Averno[24], que lo confronta con otra riqueza mucho más valiosa: «el secreto de la tierra». Si bien Leizaga no llega a asimilar o a comprender cabalmente aquella «revelación maravillosa» que había intuido desde el principio del relato (17), ese descubrimiento trastorna su vida, dejándolo encandilado, casi tan desquiciado como el maestro rulfiano de «Luvina». Al volver a Margarita y dar cuenta de su experiencia, es tachado de fantasioso, de imbécil, de loco, por varias de esas autoridades des-autorizadas por el texto. Entre los representantes del poder «nadie quiere oír hablar» de su descubrimiento y Leizaga debe correr con las consecuencias de su súbita lucidez: el descrédito, la cárcel y el despojo no solo de su botín de perlas, sino

---

23 Luis Britto García, «Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la historia, utopista», en *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997.* Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 651, 656.

24 Ángel Vilanova, «Para una lectura crítica de *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez», *Escritura* 16, Caracas, julio-diciembre, 1983.

del cuaderno de apuntes donde registraba sus hallazgos. Leizaga no es pues menos ambiguo que fray Dionisio. Es un pícaro, sí, pero un pícaro que en flagrante paradoja contra el estereotipo aparece al final perplejo a causa de su experiencia epifánica. Aunque muchas preguntas sobre lo ocurrido y sus consecuencias quedan sin repuesta al final de esta «obra abierta», lo cierto es que Leizaga ya no es el mismo. A diferencia de los ironizados representantes del orden, que continúan aferrados a sus convenientes verdades, él aparece al final carcomido (y en esa medida redimido) por la duda. Ni el fraile ni el ingeniero son entonces héroes o antihéroes de manera plena. No son ubicables a cabalidad en ninguno de los polos de la evaluación intrínseca al relato. Permanecen problemáticamente ambiguos, irresueltos, contribuyendo a mantener así la impresión de extrañeza del lector y a boicotear cualquier intento suyo de recostarse sobre una cómoda y unívoca verdad.

Con respecto a la concepción de la historia implícita en la novela, el contraste de Leizaga con el «letrado» Mendoza, evidenciada a través de múltiples marcas en el último capítulo, constituye también un valioso indicio de sentido. El vestigio de lucidez que ha significado la experiencia límite para el ingeniero y su paradójico acceso al incómodo espacio de la incertidumbre y la pregunta son confrontados allí con la estrechez de miras de los representantes del poder y sobre todo del historiador, para quien Leizaga aparece «como un loco o un monstruoso disparatero, [… digno] de desprecio y de lástima»[25]. La historia del *areyto* de Cubagua le interesa no obstante y no duda en plagiarla como tema de uno de sus afamados artículos que titula «Los fantasmas de Cubagua». Para ello, como experto practicante del oficio, toma distancia de lo no verificable en las fuentes autorizadas y transforma el registro experiencial en «documento», aderezándolo con citas de autoridades (Humboldt, Colón o él mismo, entre ellas), para finalmente exhibir el producto como nuevo logro de su carrera de respetable académico, confiado por lo demás en que su acercamiento «científico» servirá sin duda para avanzar por la ruta cierta hacia el progreso y el bienestar.

25 *Ibid.*, p. 90.

> Temeroso de rectificaciones y de que se le tomase por un imaginativo, lo cual sería un eterno borrón en su fama de historiador, se limitaba a decir: «En ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en las costas de la "histórica isla" [...]». Y escribía rápidamente: «Las imaginaciones sencillas dan todavía crédito a estas reminiscencias de antiguas leyendas, fruto del oscurantismo y del error. El que esto escribe se ha referido más de una vez [...] La tierra [...] necesita sabios que vengan a estudiar los arcanos de la naturaleza en esta región privilegiada, llamada a ser un emporio en un porvenir no muy lejano» (93-94).

El empleo del intertexto paródico es elocuente. Amurallado en la fortaleza de la historia como disciplina y armado de una bien asimilada experticia metodológica y discursiva capaz de legitimar sus propuestas, el plagiario Mendoza mantiene su respetabilidad y alcanza por supuesto el «éxito inexplicable que alcanzaban siempre sus escritos» (94). Para el lector, sin embargo, el fraude y la falsificación están a la vista. Y como ocurrirá en otras novelas históricas de fines del siglo XX[26], la ficcionalización de la figura del historiador tradicional cumple aquí un propósito crítico. Leizaga, entre tanto, apresado, sometido a escarnio, acosado por las preguntas, forzado a huir, lleva consigo el pálpito de la «otra» historia, el inasible y nutritivo vislumbre del «secreto de la tierra».

El litoral sur-sureste

El segundo frente costero se orienta hacia el pasado y hacia las formas como este ha sido estudiado y representado. La producción intelectual de Enrique Bernardo Núñez se desarrolla a través de múltiples modalidades genéricas y discursivas: de la crónica, el periodismo y el ensayo, a la interpretación histórica, la biografía y la

26 Carlos Pacheco, «La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica». *Estudios* X (18), Caracas, 2001, pp. 205-224. Número monográfico coordinado por C. Pacheco y Luz Marina Rivas.

narrativa de ficción. Vista en su conjunto, esta multiplicidad aparece sin embargo decididamente unificada por dos rasgos básicos que se encuentran, a su vez, claramente entrelazados: uno, su preocupación por lo venezolano, por el origen, situación y destino del país, íntimamente relacionados con lo que él mismo definió como «el secreto de la tierra», esa desatendida fuente de sabiduría popular y telúrica que él busca y propone como clave identitaria y direccional[27]; y otro, su «pasión histórica»[28], ese permanente interés suyo por el pasado en todas sus vertientes, que infunde prácticamente la totalidad de su trayectoria intelectual y artística.

Desde la altura que le permite esa experiencia múltiple como investigador y escritor, Núñez no cesa de manifestar su disconformidad con las maneras como el pasado nacional ha sido abordado, estudiado, comprendido y expresado. Este descontento, así como sus propuestas sobre la historia deseable y posible que está aún por escribirse, son expresados en diversos textos ensayísticos, pero confluyen en «Juicios sobre la Historia de Venezuela», su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, pronunciado el 24 de junio de 1948. En este texto, lleno de reproches y provocaciones para una audiencia de académicos, muchos de los cuales eran aún practicantes de las modalidades historiográficas por él criticadas, se atreve a escribir:

> […] al recorrer los caminos de Venezuela, a veces bajo el más humilde techo, se oyen palabras que son eco vivo de historia. No historia enteca o amañada, cubierta de afeites, esas amaneradas exposiciones que suelen llamarse historia, historia escrita al detal, verdadero baratillo de historia, sino esa otra que brota con la sangre misma de las entrañas de un pueblo. […] En el siglo pasado solía decirse que nuestra historia no estaba escrita. Hay en realidad una historia no escrita, o que está por escribirse[29].

27 Orlando Araujo, ob. cit., pp. 97-101.
28 Domingo Miliani, ob. cit., pp. XVII.
29 «Juicios sobre la Historia de Venezuela», en *Novelas y ensayos*, ob. cit., 1987, p. 209.

Muchos de los señalamientos críticos que en los primeros años sesenta y desde una óptica más profesional y universitaria, señalaría a nuestra tradición historiográfica Germán Carrera Damas[30], se encuentran ya presentes en la concepción de Núñez, mostrando su agudeza y modernidad. «La historia es pasión de actualidad», nos dice[31], enfatizando la inseparable relación del pasado y de su conocimiento íntegro con la comprensión del presente y la búsqueda de respuestas acertadas a sus crisis y problemas. Aboga en consecuencia por una práctica que, sin descuidar la indagación documental, logre trascenderla, al evitar la reiteración ritual de lo consagrado por la «historia oficial» y al prestar una atención —que podríamos llamar sociológica o etnológica— a las visiones de los actores anónimos y a las fuentes orales y populares; en otras palabras, a esas modalidades de acercamiento al pasado que en tiempos más recientes, desde la óptica de la *Nueva Historia*, vendrán a ser llamadas la «historia desde abajo»[32].

Aunque comprendiendo su motivación fundacional, plantea también los problemas y limitaciones de la historiografía romántica, abusivamente concentrada en lo militar y lo político durante la gesta emancipadora, dominada por el impulso épico, por la funcionalidad pedagógica y en muchos casos por la confusión de la historia con «insustanciales declamaciones» celebratorias, retóricas, decorativas. Refiriéndose a El Libertador, somete a crítica bien ponderada lo que el mismo Carrera Damas (1973) definirá como «El culto a Bolívar». Con vehemencia, rechaza por otra parte las versiones de los «colonialistas» que pretenden justificar la Conquista y la Colonia argumentando la supuesta superioridad de la cultura europea, y afirma que ya que no es posible la entera imparcialidad, «la historia estará siempre mejor considerada con la visión y el interés propio del hombre americano»[33], con «la interpretación

30 *Historia de la historiografía venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1961, pp. IX-LXXII.

31 «Juicios sobre la Historia de Venezuela», en ob. cit., p. 208.

32 Peter Burke, *Formas de hacer historia,* Alianza Editorial, Madrid, trad. José Luis Gil Aristu, 1993.

33 Carrera Damas, *Tres temas de historia*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1987, p. 216.

que puedan darle los pueblos vencidos u oprimidos»[34]. Estas afirmaciones implican una temprana realización del carácter construido de todo discurso historiográfico y de su vínculo inextricable con el poder, de manera similar a como será planteado casi treinta años más tarde por autores como Michel de Certeau (1985).

> Si la historia es como la vemos escribir en nuestros días, será necesario persuadirnos de que es y ha sido siempre la obra de intereses de grupos, de partidos. Simulaciones, trucos, propagandas, razones aparentes o convencionales. Un cuento para niños a quienes no se les permite razonar por cuenta propia. Debajo de esa historia está la otra, la verdadera historia. Muy difícil penetrar en sus arcanos, alcanzar sus fuentes ocultas, inaccesibles[35].

El acceso a esa historia «otra», subyacente, supone por supuesto un reto mucho más difícil que tal vez supere las potencialidades de la práctica historiográfica convencional, probablemente la única viable para la época. Seguramente por eso, Núñez recurre al espacio ficcional y —de otra manera— alcanza con *Cubagua* lo que la historiografía de su época no estaba logrando.

El flanco nor-noroeste

«La novela en nuestro país necesita una renovación [...] está metida en un callejón sin salida [...] es indudable que la época tan rica de aspectos, de significado, de caracteres, espera su novelista que es como decir su historiador»[36]. Este *desideratum,* formulado en un ensayo de 1943, asocia de manera significativa por una parte la labor del historiador y la del novelista, al tiempo que desconoce de nuevo los valores de su propia su obra. No advertía nuestro autor que ese esperado novelista/historiador era precisamente él y que doce años antes *Cubagua* había cumplido y a la

34 «Juicios sobre la Historia de Venezuela», en ob. cit., p. 209.
35 *Ibid.*, p. 206.
36 E. B. N., «La novela», en *Novela y ensayos*, ob. cit., p. 167.

vez prefigurado esa deseada renovación. Solo que al coincidir con el momento de la canonización literaria de Uslar y Gallegos[37], la radical transformación que su novela supone y representa, tanto en la concepción del género novelístico como de la historia y del discurso histórico, resultaba —hasta para él mismo— difícil de apreciar. Para reconocer esas líneas de contacto de *Cubagua* con desarrollos futuros, nos asomaremos pues ahora al tercer y último litoral de nuestra novela-isla.

Aunque no se haya puesto de acuerdo sobre el nombre que deba aplicarse al fenómeno[38], ni sobre los rasgos que lo caracterizan, ni sobre su relación de continuidad o diferencia radical respecto de la «novela histórica» tradicional, ni siquiera sobre su vinculación o pertenencia a eso que polémica y ambiguamente se define como «posmodernidad», la crítica coincide en detectar en la ficción histórica de las últimas cuatro décadas del XX un quiebre radical respecto de los modos de ficcionalización de la historia predominantemente practicados hasta entonces. *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, podría muy bien marcar el inicio de ese variado y vigoroso impulso ruptural de la ficción histórica, apreciable en todo el continente. Y muchos críticos destacan con toda razón a este respecto el valor anticipatorio de *El reino de este mundo* (1948), de Alejo Carpentier. Reapreciado desde nuestro presente, el logro pionero de *Cubagua* no deja de sorprender entonces, no como un raro y muy antiguo antecedente de ese vuelco estético, sino como una novela visionaria que a casi cincuenta años de distancia anuncia y señala la posibilidad de este iconoclasta y provocador acercamiento ficcional al pasado histórico que hoy presenciamos.

Desde esta última costa lo que se percibe entonces son múltiples rutas prefiguradas hacia realizaciones ficcionales que solo tendrán cumplimiento mucho tiempo después. No se trata de caer

37 Domingo Miliani, ob. cit., p. XXXII.

38 Hasta ahora las denominaciones propuestas no son muy felices. La más común es «Nueva novela histórica» (Menton, 1993). Pons (1996), mientras tanto, a partir de las importantes contribuciones de Jitrik (1986 y 1995), prefiere hablar de «novela histórica de fines del siglo XX».

en la imprecisa y superada noción de «influencia», comoquiera que se la conciba, ni siquiera de suponer un conocimiento directo de la obra de Núñez por parte de escritores hispanoamericanos de relieve[39]. Se trata más bien de reconocer en *Cubagua* la manifestación *emergente* (en el sentido propuesto por Raymond Williams) de energías conceptuales y creativas que solo en un momento más tardío del proceso narrativo se establecerán como *dominantes*. Esto se aplica en primer lugar al ámbito de la práctica de la ficción en general. Por eso, coincidiendo con apreciaciones similares de Araujo y Liscano, Miliani acierta al describir a Enrique Bernardo Núñez como «un adelantado de las nuevas estéticas narrativas hispanoamericanas»[40]. El despliegue de ejemplos podría ser vasto, aunque el espacio solo nos permite apenas enunciarlos. En el contexto continental varios críticos han apuntado vínculos anticipatorios de la obra de Núñez con Alejo Carpentier y con su propuesta conceptual y narrativa de lo *real maravilloso*[41], así como con Rulfo y su Comala, a la vez tan mágica y tan real[42]. En esa misma dirección, habría que señalar las conexiones de *Cubagua* y de *La galera de Tiberio* con la autonomía del mundo ficcional respecto del dato histórico documentado y con las osadas incursiones en la dimensión de lo fantástico que caracterizan el acercamiento de *El mundo alucinante* a la figura de fray Servando Teresa de Mier. O con los atrevidos anacronismos desplegados por García Márquez en la construcción de su dictador ficticio (*El otoño del patriarca*, 1975) y por Posse en su ficcionalización de Colón y el descubrimiento (*Los perros del paraíso*, 1983). O con muchos elementos de concepción y procedimiento, en especial la inestabilidad del estatuto narrativo, el manejo productivo del intertexto y los anacronismos desarrollados en *Yo, el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos. O con las inéditas desestructuraciones de la historia y la inclusión

39 Una consideración similar requeriría el valor anticipatorio de la más temprana narrativa de Julio Garmendia, por ejemplo, que podría señalarse como antecedente de concepciones y realizaciones borgesianas.

40 Ob. cit., p. XXXI.

41 Ob. cit., p. XXX.

42 Araujo, ob. cit., p. 113.

del humor y la ironía en la novela histórica que arriesga Fernando del Paso en sus novelas.

El proceso literario venezolano ofrece otros casos ilustrativos, llamativamente diversos y a veces contrastantes entre sí, de esas rutas marcadas por *Cubagua*: las atmósferas enrarecidas, de exacerbada sensorialidad, de los mejores cuentos de Antonio Márquez Salas; la alternancia y superposición de temporalidades visibles en los relatos de *Caminos del amanecer* (1941), de Ramón Díaz Sánchez o en *Memorias de una antigua primavera* (1989), de Milagros Mata Gil; la programática fractura del eje temporal, el desdibujamiento de las certezas sobre tiempos, identidades o desarrollos accionales y los extremados y retadores juegos verbales que encontramos en *La mano junto al muro* de Guillermo Meneses o en los arduos textos de Oswaldo Trejo; los productivos repliegues metaficcionales del mismo Meneses en *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952); o las exploraciones de universos populares, orales y rurales, Orlando Araujo, Alfredo Armas Alfonso u Orlando Chirinos, a través de ópticas y racionalidades alternativas.

Las novelas venezolanas que de manera más destacada han entrado a formar parte del corpus de la llamada «nueva novela histórica», no dejan de mostrar sus nexos con la ficción de Núñez. En primer lugar y de una manera general, porque participan sin duda del impulso crítico y deconstructivo de las certezas sobre la historia tan celosamente guardadas desde los centros del poder y la ortodoxia académica. Comparten la insatisfacción de nuestro autor con las versiones exaltatorias y pedagógicas del pasado que fueron requeridas en su momento para establecer hitos identificatorios y apuntalar el surgimiento y consolidación de lo nacional, pero que luego, a lo largo tanto del XIX como del XX y hasta nuestros días, han devenido soporte legitimador de sucesivos regímenes políticos y autoritarismos de toda laya.

Esta pulsión crítica de la historia es ejercida mediante múltiples recursos de innovación ficcional que evocan las osadías de *Cubagua*. Para ejemplificarlos, bastaría aludir a los experimentos lúdicos de Miguel Otero Silva con la temporalidad y el lenguaje en *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), o a su construcción, en *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979), de una imagen invertida

del denostado personaje colonial para plasmar en él —previa defensa de «los fueros del novelista»— una suerte de protofigura de los ideales libertarios de Bolívar. Deberían mencionarse también la hiperbolización barroca, los flagrantes anacronismos y la irreverencia erótica que destaca en toda la obra de Denzil Romero y en particular en *La tragedia del Generalísimo* (1983), así como la fragmentación del desarrollo accional, la multiplicidad de intertextos y perspectivas y la percepción del imperialismo histórico como prefiguración del contemporáneo en *Abrapalabra* (1980) y en *Pirata* (1998) de Luis Britto García. No puede dejar de aludirse, entre los múltiples ejemplos posibles, la semejanza de fray Dionisio, capaz de recorrer los siglos como testigo transbiográfico de la historia, con el avispado viejito de *Los cuatro reyes de la baraja*, (1991), de Francisco Herrera Luque, y sobre todo con la excepcional protagonista de *Doña Inés contra el olvido* (1992), de Ana Teresa Torres.

Poco leída y mal apreciada por la crítica nacional durante muchos años, prácticamente ignorada fuera del ámbito venezolano, la novela-isla de Enrique Bernardo Núñez proyecta pues sus brillos de pequeña obra maestra en muchas direcciones. Probablemente por esa razón, varios críticos actuales la vinculan con diferentes tendencias estéticas de su momento. Pero el carácter ruptural de *Cubagua* no se limita al espacio literario. El conciso territorio de su textualidad alberga un doble movimiento de resistencia que resultó ilegible para los lectores de su tiempo: una rebeldía contra concepciones recientes y contemporáneas de la narrativa de ficción y del género novela en particular y también una insurrección crítica contra las modalidades historiográficas vigentes de explorar y expresar el pasado. Como podemos apreciar en los casos de Carpentier, Herrera Luque, Piglia, del Paso o Tomás Eloy Martínez, la «pasión histórica» de Núñez desborda los moldes disciplinares y genéricos de la historiografía, el periodismo, la crónica y el ensayo, para encontrar en la hospitalaria amplitud e «inconclusividad» de la novela su espacio de escritura. Como dijera en otra oportunidad, con *Cubagua*, el ojo de la ficción penetra la historia.

Cubagua y el fórceps del doctor Almozas*

Alejandro Bruzual

En el primer capítulo de *Cubagua*, los notables de la isla de Margarita entablan una discusión sobre las posibilidades de desarrollo económico en la región, reunidos en la casa del gerente extranjero Stakelun. En un ambiente de decaimiento y sequedad, con un escenario poblado de herramientas abandonadas y carreras de perros ociosos, surge una idea constante en la novela, que viene del fondo de los tiempos coloniales: la contradicción entre la potencialidad de las riquezas naturales y la dificultad de solventar las necesidades mínimas de supervivencia, debido a la falta de agua dulce[1]. Como también se afirma, más adelante, citando al viajero Francisco Depons, este contrasentido es solo superado

* En *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica* (2006), Caracas, Celarg, 2012, pp. 237-274. Se ofrece aquí una versión posterior revisada por su autor.

1 Ya Fernández de Oviedo había escrito sobre Cubagua: «es muy pequeña y esterilísima e sin gota de agua de río, ni fuente, ni lago o estaño; y con esta y otras dificultades, sin haber en ella donde se pueda sembrar ni hacer mantenimiento alguno para servicio del hombre, ni poder criar ganados, ni aves algún pasto, está habitada y con una gentil república que se llama la Nueva Ciudad de Cádiz, y ha sido tanta su riqueza, que tanto por tanto no ha habido en las Indias cosa más rica ni provechosa […]». Cit. en Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 17.

por la codicia[2]. El doctor Almozas, «médico, cirujano y partero», postula un lugar común de la cultura venezolana desde que Colón creyó que allí se encontraba el Paraíso Terrenal: «En nuestro país se puede hacer todo y todo está por hacer» (17)[3], lo que cobra sentido en la unión entre conocimiento y provecho personal, lo que obvia los saberes locales y la tradición popular[4].

Mientras el doctor Almozas habla, deposita en el suelo un fórceps oxidado. Esta imagen funciona aquí como oxímoron, en cuanto a que es un instrumento para ayudar al nacimiento de nuevos seres, pero cuyas malas condiciones pueden causar su muerte. El desprecio a la vida que otorga genera el asombro del gerente extranjero, testigo del comportamiento indolente del médico. Precisamente, la imagen cifra la disyuntiva entre fertilidad sexual y pobreza, creando además una metáfora de múltiples equivalencias entre lo humano y el medio natural, imágenes frecuentes en la novela: «Él mismo [Almozas]

2 Es de notar que esta ausencia de agua, como referencia a las privaciones de la isla y la limitación del progreso, parece estar también relacionada al avance que representa el norteamericano Stakelun. Si bien no es del todo claro, pareciera ser quien queda en posesión, por manejos extraños y desconocidos para el lector, de la finca Las Mayas —nombre que luego aparece señalando la constelación de Las Pléyades, en referencia a un tiempo supracultural—, una de las pocas fuentes de agua, de la que era propietaria una de las familias de abolengo, mostrándose como una clase en decadencia definitiva. Es el paso evidente de la vieja hegemonía a una nueva constituida por las alianzas de la nueva burguesía y la burocracia nacionales con el poder internacional.

3 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Ministerio de Educación, 1947.

4 En esto, la posición de Rómulo Gallegos se muestra opuesta a la de Núñez. Si bien Doña Bárbara se impone por la violencia, la magia y la seducción, su derecho es anterior al impuesto sobre su sangre de indígena violada. En cambio, Santos Luzardo es expresión de la violencia civilizatoria que se ejerce sobre el saber regional, tradicional, colectivo, aunque con voluntad nacionalista y de consolidación de la nación, a la vez que en contra del poder extranjero. Esta posición galleguеana ya estaba delineada en sus escritos en la revista *La Alborada*, donde se muestra con un perfil intelectual ya sorprendentemente seguro, y adelanta con veinte años de precedencia la necesidad de acciones civiles opositoras, diversas a la rebelión militar y al caudillismo. Véase, en particular, el editorial «El verdadero triunfo», Caracas, 21 de marzo de 1909, número VII.

tenía veinticinco hijos y unas plantaciones de coco» (18). Finalizando su intervención, en un gesto entrecortado que intenta poner distancia entre civilización y barbarie, el doctor Almozas contrapone ciencia —como instrucción para utilizar la técnica— y el vulgo que, en realidad, está destinado a sufrirla.

La idea de que la tecnología y la ciencia se oponen al bienestar de la comunidad recorre la narración, pero no como un hecho predeterminado por sus posibilidades intrínsecas —potenciadoras de la producción y del desarrollo de las fuerzas productivas—, sino en cuanto han sido aprovechadas para reforzar las relaciones de poder y explotación ya establecidas, es decir, como un hecho ideológico en el sentido althussereano. Mientras, en la misma conversación, el juez Figueiras afirma con sarcasmo: «El progreso llegará a nosotros después de un milenio» (17), y el coronel Rojas varía el motivo inicial con un ambiguo «todo puede hacerse y nada» (*id.*). Es entonces cuando el recién llegado ingeniero Ramón Leiziaga, representante del gobierno central, plantea el progreso como una forma de beneficio personal, para lo cual está dispuesto a supeditar lo nacional a intereses foráneos: «Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa» (*id.*)[5].

En estos párrafos iniciales, y en particular con la imagen alegórica del fórceps oxidado, *Cubagua* ridiculiza la postura avaladora del progreso propia de los intelectuales positivistas del gomecismo, pero también la propuesta educativa gallegueana que ya era la nueva concreción opositora, al menos la inscrita hasta *Doña Bárbara*, sumando una combinación de liderazgo de nuevos intelectuales (Santos Luzardo y no Lorenzo Barquero)[6] y apego a la ley.

5 Este deseo es equivalente al de Santos Luzardo de vender su hacienda Altamira, en *Doña Bárbara*, al comienzo de la novela, pero luego se convence de la necesidad de recuperarla y ponerla de nuevo en funcionamiento, y este cambio es el móvil fundamental de la trama: la reconquista del amor a la tierra en su doble acepción de propiedad y de nación.

6 En la novela hay un cambio de generación intelectual de la que representa Lorenzo Barquero, degenerado por la debilidad y el vicio, a la de Santos

En *Cubagua*, el progreso difícilmente puede estar personificado en Leiziaga, ya que este solo expresa intereses personales. Más bien, el discurso del progreso funciona como falsa ideología y así es ironizado en toda la novela. No es ni siquiera la concepción de progreso ideal de la socialdemocracia criticada por Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* —de la humanidad misma, sin término y de manera incesante—, sino una excusa para la corrupción y el robo, es decir, una vez más, un argumento que esconde una situación de despojo vertical, favorecida por la ineficiencia tanto del gobierno como de los grupos de poder. Por esto no es acertado pensar que Leiziaga sea iniciado en «el secreto de la tierra», ya que en su confusión y en la incapacidad de controlar deseos irreprimibles traiciona esa tierra, a la que se refiere Núñez en *Una ojeada al mapa de Venezuela*. Apenas surgido del areíto, gracias a la iniciativa de fray Dionisio, se deja llevar por sus instintos colonialistas, y manifiesta su deseo de poseer diez mil indios para explotarlos y explotar las perlas. Confrontado con la historia que lo construye como personaje, en el espejo del tiempo pasado, se ve obligado al análisis sociohistórico que lo desemascara, desenmascarándose delante del lector. De ahí que no pueda, desde ninguna perspectiva, ser la voz de un autor que —como sabemos— mantuvo y radicalizó, precisamente, una postura descolonizadora: la necesidad de un pensamiento y una acción armónicos con el espacio social, con la naturaleza, con la nación.

De este modo, el grupo dominante queda caracterizado desde el inicio por la evidente incoherencia entre discurso y práctica real. Argumentación compleja, sin embargo, ya que implica que la educación es una prebenda de las élites; el progreso, una instrumentalización de la economía para beneficio de las compañías extranjeras, la burocracia parasitaria y los sectores locales poderosos; por ello, la necesidad de que el gobierno esté en manos de un caudillo y, de allí, el desprecio a la voluntad de las masas. Entonces, las circunstancias sociales y la misma naturaleza están determinadas y vistas como *factum* inapelable, y todo esfuerzo es considerado

---

Luzardo, quien, recuperando el sentimiento de patria perdido por su educación, se convierte en la sombra protectora de la Marisela-Venezuela del futuro.

inútil si no está dirigido al beneficio personal. Pudiéramos hablar de una implementación ideológica, si se quiere, pero también aquí se señala que la corrupción ha caracterizado la legalidad y la historia latinoamericanas desde sus orígenes. Es el evidente ataque que hace *Cubagua* al proyecto gomecista, actitud que Lasarte encuentra en varios otros novelistas venezolanos que estudia como representantes del postmodernismo: «la idea de una crítica sistemática —no ambigua como la de los modernistas— de la modernidad burguesa, de la idea de progreso y de la racionalidad positivista; es decir, una común crítica del presente, visto como decadencia cambalachesca o apocalipsis [...]»[7].

Estas ideas son puestas en juego en la evolución del joven ingeniero, quien expone abiertamente sus ambiciones personales, aun siendo representante del Estado, pero que cae en el juego de los personajes populares, en particular, guiado por el misterioso fray Dionisio y bajo la atracción de Nila. El primero es un misionero asimilado (tiene un diente de caimán en el rosario), extraña combinación del padre De las Casas —quien, sin embargo, era dominico, mientras este es franciscano— y de los viajeros coloniales[8], mediador entre lo español y lo indígena, él es el verdadero faraute (como se titula el último capítulo y se llama uno de los barcos que van a la Cubagua-isla), es decir, guía, traductor y mensajero de culturas y conocimientos, pero también figura del testigo, del que ve, puede y sabe narrar. Nila, en cambio, está llena de otro tipo de misterios —como se verá más adelante en su construcción simbólica— como figura impenetrable, es lo no capturable, objeto del deseo siempre inalcanzable de los otros personajes y de la novela por igual.

Leiziaga, como un colonizador moderno, se ve atraído por las huellas de petróleo que ve en el mar, que son huellas de tiempos antiguos, ya que era recogido por los indígenas como recurso medicinal y enviado a Europa desde el mismo siglo XVI. El interés

7 Javier Lasarte, *Juego y nación*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 24.

8 El viaje de Humboldt y Bompland es evocado en el texto, sin nombrar a los viajeros, en particular, al referirse al convento de Caripe y al Elíxir de Atabapo; mientras que el mismo fray Dionisio cita la visita de Depons a Cubagua. *Cubagua*, ob. cit., p. 40.

por el petróleo también flota en sus palabras, como en toda la narración: «sus palabras forman círculos en el silencio» (72). Intentando rechazar las consejas de fray Dionisio, le dice: «El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo» (39). Leiziaga imagina la isla transformándose en un campo petrolero —la modernidad petrolera que ya comenzaba en Venezuela—, mezclándola con la primera época colonial y poblándola de esclavos africanos[9]. Núñez presenta esto gracias a un hábil manejo del lenguaje, en una sucesión de escenas fuertemente visuales, casi cinematográficas, apelando al montaje y al bricolaje —el letrero que evoca la muerte, por ejemplo—, efecto estilístico con el que había alcanzado ya resultados notables en los pasajes bélicos de *Después de Ayacucho*[10]

9 Esta ilusión de Leiziaga puede hacer referencia también a la llegada de miles de trabajadores petroleros negros de Las Antillas. Su condición de extranjeros los debilitaba, haciéndolos temer, incluso más, las consecuencias de las acciones sindicales que la de los empleadores, pero como hablaban inglés se identificaban y acercaban más fácilmente a los patrones extranjeros que a sus compañeros. Esto generó enfrentamientos con los trabajadores nacionales, pero no de orden racial, sino propiamente laborales. Algunos de estos antillanos, al parecer, sabotearon los primeros intentos de huelgas obreras. Véase Charles Berquist, *Los trabajadores en la historia latinoamericana. Estudios comparativos de Chile, Argentina, Venezuela y Colombia*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 264 *et passim*.

10 Hay que proponer no solo la lectura comparativa de *Las lanzas coloradas* con *Cubagua*, como muy parcialmente hacemos aquí, sino, directamente, con *Después de Ayacucho*, que la precede en once años, obra que sin duda Uslar Pietri ya había leído al momento de la escritura de su novela. Existen entre ellas muchos puntos en común. Las aspiraciones de ascenso de sus antihéroes, la pareja central de hermanos cuyo origen genealógico —en su construcción novelesca y referencial— los lleva hasta la Colonia, su escenario en las haciendas de Aragua; la guerra entendida como incendio, la arbitrariedad ideológica de bandos fundamentalmente vistos como conflicto de los estratos sociales bajos, etc. Intuimos, entonces, una influencia fuerte de Núñez sobre Uslar Pietri que jamás fue ni ha sido reconocida o discutida, ni por los autores ni por los críticos. Sin embargo, estas novelas se diferencian en el tono paródico de Núñez y en el apocalíptico de Uslar, así como en los puntos de vista contrarios de sus autores. Esto es claro, en particular, en cuanto a la posición metafórica que asumen frente al presente

(1920). Se sintetiza aquí el encuentro de los extremos temporales de la obra, narrado todo en presente y sin solución de continuidad, como visión de futuro:

> Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros». Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos (64).

En el capítulo dedicado a la Nueva Cádiz de Cubagua, que tiene lugar en el siglo XVI, se narra la historia del conde Luis de Lampugnano, quien en efecto existió y es un personaje-espejo de Leiziaga. Llega a la isla con una concesión real para explotar las perlas con una máquina de su invención, que haría algo similar a la pesca de arrastre minimizando el uso de la mano de obra esclava. Las crónicas históricas documentan que su proyecto despertó suspicacias entre los colonos ya arraigados, porque ponía en cuestionamiento su poder y el proceso de enriquecimiento colonial —más que de verdadera acumulación—, basado en la posesión de indígenas esclavos. En esta situación se puede percibir la debilidad del poder central que, por la distancia, no lograba controlar las ambiciones casi feudales de los conquistadores, ni la anarquía social que se impuso durante los primeros años de la Colonia, como bien lo señala Blanco Fombona[11]. Así, los nuevos señores de la isla no permitieron que se empleara el «pérfido invento», asociándolo

---

de la escritura, el de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Núñez desmonta la figura del caudillo y la hace producto de la pérdida de valores, y allí se queda. Uslar Pietri, por su parte, insinúa la necesidad caudillesca ante el caos que instaura la inestabilidad de la guerra —¿el postgomecismo que comienza a prepararse ya desde 1928?—, casi con una actitud hobbesiana, seguramente influida por *Cesarismo democrático*, de Vallenilla Lanz.

11 Rufino Blanco Fombona, *Los conquistadores del siglo XVI*, Mundo Latino, Madrid, 1922, p. 284.

estratégicamente con la hechicería, produciéndose luego la degradación del aristócrata milanés, quien debido a un intento de robo, va a la cárcel y, finalmente, se suicida con su propio veneno.

Es así como las perlas ejercen su capacidad de atracción sobre los conquistadores y de simbolización histórica[12], mientras el petróleo, su carga augural de futuro. En realidad, en la novela no se da una sustitución entre estos dos productos naturales, sino una superposición de los procesos históricos de explotación, lo que debe ser visto como variaciones de una misma lógica económica de extracción intensiva y rentista, que trae como consecuencia la destrucción del entorno y la pobreza local. Es por ello que fray Dionisio insiste en que Leiziaga oiga la naturaleza —en el sentido de una cultura transhistórica que relaciona habitantes y mundo natural—, tanto como que tome conciencia de sí mismo en lo acumulado en su línea genealógica y simbólica, intentando romper el fracaso continuo que representa su presencia, en la línea del comportamiento expoliador que va de Lampugnano a Leiziaga. Luego del areíto, se desencadenan los sucesos de la decadencia de Leiziaga, que son equivalentes a los de Lampugnano, como una suerte de oráculo autocumplido. Roba las perlas imaginando una explotación mayor de los placeres, mientras que, de manera singular y simbólica, muere el sucesor simbólico de los guaiqueríes, Martín Malavé, uno de los pescadores esclavizado por deudas familiares.

En contraste a un Santos Luzardo, que impele al cumplimiento de las leyes que lo favorecen, imponiendo documentos y cercas a las propiedades sin interesarse en discutir el estado de derecho que las sustenta, Leiziaga interviene la pesca clandestina de las perlas como fiscal del ministerio público, pero no lo hace para que se cumpla la ley, sino para apropiarse de ellas, lo que representa también un robo al Estado. En realidad, el hecho novelesco lo presenta como una cadena de irregularidades. Leiziaga actúa en términos individuales sobre el robo concertado por los pescadores

12 No hay que obviar que las perlas de Cubagua fueron un atractivo fundamental para la llegada de navegantes de otras naciones, en exploraciones colonizadoras rivales a las de España. Véase Charles Gibson, «Spain and the New World», en *Spain in America*, Nueva York, Harper, 1966, p. 12.

—un grupo popular—, con la intermediación de un extranjero —el sirio Hobouac—, por lo que es hecho preso. Luego de esto, el historiador académico Tiburcio Mendoza —que habla del «alma de la raza»[13]— se roba las perlas de Leiziaga, junto con el texto en el cual este había relatado lo sucedido en la isla (quizás el capítulo del areíto), con el cual Mendoza escribirá «Los fantasmas de Cubagua». Acto seguido, el juez Figueiras intenta que Leiziaga le dé alguna de esas perlas a cambio de su libertad, concluyendo que «están ahí para que todo el mundo se beneficie de ellas y perjudicar al fisco es siempre agradable» (105). Como se ve, son robos y ambiciones de robo que señalan una sed corrupta que socava todas las instancias y registros sociales. Es esa la codicia que resuelve el contrasentido riqueza-pobreza que se había discutido al inicio de la trama. Leiziaga, buscando a Nila y huyendo de la ley que decía representar, irá al Orinoco o volverá a Cubagua[14] —en los dos finales de la novela que se conocen—, pero nada habrá cambiado porque es una historia pendiente de resolución, como se intuye de su última frase: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (111).

Cubagua —precisamente el primer asentamiento español en el territorio que se llamaría Venezuela— marca el momento fundador problemático de la nación. Este nacimiento territorial-productivo

13 Interesante que Leiziaga, ya profundamente trastornado por sus experiencias recientes, discuta la posición del historiador afirmando una conjunción inestable de almas superpuestas. Sin embargo, Carrera malinterpreta las palabras del historiador Mendoza creyendo que expresaban el punto de vista del autor. Por el contrario, hace mofa de esta suerte de *Volksgeist.* Véase Gustavo Luis Carrera, «Cubagua y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea», *Revista Iberoamericana* LX (167), 1994, p. 454.

14 El paralelismo entre Cubagua y el Orinoco puede seguirse en varios otros textos de Núñez, pero en particular en su ensayo *Orinoco.* Allí, desarrolla las conexiones entre la avanzada colonizadora británica en Hispanoamérica y la búsqueda de El Dorado. Partiendo de Raleigh, llega a las disputas limítrofes de finales del siglo XIX. Es interesante que, en vida de Núñez, todas las ediciones de *Cubagua* mantuvieran el final en que Leiziaga (y la *historia*-trama) se dirige al Orinoco, mientras que su decisión final —variante destinada a la edición de 1959, pero irrespetada por los editores, que reprodujeron de nuevo la tercera edición, sin correcciones— era llevarlo de vuelta a Cubagua.

pareciera ser planteado en la novela en términos similares a la imagen del fórceps del doctor Almozas, que en el denso lenguaje metafórico queda ratificado como posibilidad doble, la de la fecundidad y la indolencia tanática: «Venía de usarlo en un parto muy laborioso. Gemelos. El caso es frecuente en la isla» (18). *Cubagua*, desdoblando la historia en el presente —y no al contrario—, alegoriza el trauma que produciría una modernización planteada sobre las mismas bases de un pasado fallido, el de un proyecto de explotación irracional de las riquezas en desarmonía con el entorno natural y a costa de la vida de sus habitantes. Por eso se habla de relaciones coloniales sucesivas, obviando el período independentista, para reactuar la paradoja con la cual se inicia la trama en la figura del fórceps que «hacía pensar en aquella gente tan pobre y tan fecunda» (*id.*). Son casi las mismas palabras que Núñez utilizaría, años más tarde, en su discurso de incorporación como miembro de número a la Academia Nacional de la Historia:

> No nos sería dado hablar de la Colonia española sin referirnos a otras colonizaciones posteriores. Hablar de las miserias de ayer y callar las de hoy. De la inversión de capitales coloniales será preciso escribir voluminosos libros. Dos estilos o dos maneras en el fondo semejantes. En tal sentido la Real Compañía Guipuzcoana no difiere mucho de las compañías explotadoras del petróleo, por ejemplo. Extraen la sustancia, la riqueza de la tierra […]. Hay un contraste permanente entre la riqueza del suelo y la pobreza de sus habitantes[15].

En este punto, habría que explicar por qué el siglo XIX es eludido de la narración, en particular considerando que a la par de la escritura de la novela, el gobierno preparaba los festejos del centenario de la muerte de Bolívar[16]. Podría pensarse que hay aquí

15 «La Historia de Venezuela», discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, Ávila Gráfica, Caracas, 1949, p. 215.

16 Esto diferencia *Cubagua* tanto de *Las lanzas coloradas* como de *Después de Ayacucho*, las cuales metaforizan sus propias realidades referenciales con las

una cierta relación con su obra anterior, en cuanto a que si la Independencia había funcionado como fuerza expansiva, liberadora, no había cohesionado la nación, y de allí que las sucesivas luchas civiles jugaran con la idea de la concreción de las promesas independentistas, lo que es reflejado en *Después de Ayacucho*. La hegemonía producida por la misma Colonia y reproducida en la República, aún expuesta a la permeabilidad producto de los avatares de las guerras, no logró adquirir ni siquiera la representatividad artificial que tuvo en gran parte del resto del continente, y quizás fuera por esto que no lograra convertirse en ficción fundadora[17]. *Cubagua*, en cambio, se centra en la imposibilidad de conciliación nacional en el nuevo estadio socioeconómico que se abría con la explotación petrolera, escenificando, una vez más, el fracaso de las relaciones amorosas asimétricas de clase, educación y raza (Ortega-Nila, Leiziaga-Nila). Reactivando el pasado de la explotación perlífera (y no de las culturas indígenas en sí), evidenciaba una contradicción *in nuce*: la imposibilidad de establecer un vínculo armónico entre pensamiento y potencialidad territorial (perlas-petróleo), en el marco de los reacomodos de las relaciones neocoloniales. Por ello, el proyecto de nación basado en el usufructo del petróleo estaba también signado por el fracaso. El supuesto «motor de progreso», vinculado a la nueva empresa, actuaría como el fórceps oxidado: tecnología, ciencia, saber y liderazgo servirían para cimentar el desprecio y el deterioro de la calidad de vida, la mengua de las posibilidades y potencialidades de las mayorías.

Se plantea, así, una paradoja radical en *Cubagua*. Si la Venezuela colonial no tuvo proyecto propio —pues formaba parte de

---

guerras del siglo XIX: bandos y clases sociales enfrentados. Pero también de *Doña Bárbara*, que hace que las guerras civiles del XIX —representadas en los enfrentamientos entre los Barquero y los Luzardo— se resuelvan a favor del futuro ideal que representa Marisela educada.

17 La similitud de la suerte de los personajes patriarcales Guillermo Federmann de *Sol interior* y Gaspar Montenegro de *Después de Ayacucho*, así como la del mismo Leiziaga aunque más problemática, representa claramente no solo la decadencia de la clase oligárquica de finales del XIX y principios del XX, y sus intentos de reacomodo social y económico, sino también su fracaso histórico como clase hegemónica.

la economía imperial española, centrada en la explotación intensiva, no en su desarrollo—, y el acto independentista en el XIX no logró consolidarla como nación, en el sentido de una fundación que quedó pendiente —historia frustrada, la llama Orlando Araujo—[18], la avanzada neocolonial alrededor del petróleo intentaría postular una nación moderna sin proyecto propio[19]. Quizás por esto, Guillermo Sucre ha definido la preocupación de Núñez como la de un fundador, el que busca en lo inédito, en lo «aún no construido», en lo no escrito: «Con paciencia, con esa lucidez de los solitarios, supo encontrar los que podrían ser los grandes lineamientos de una acción colectiva»[20]. Y esta acción sería el acto descolonizador que pasaría por el rechazo de la persistencia caudillesca, hasta llegar a manos de un pueblo dispuesto a producir y reconocer a sus propios dirigentes, como el mismo Núñez insinuó al decir que «fundar un país es una empresa hermosa y grande. No puede ser obra sino de un pueblo. Pero ese pueblo ha de encontrar dirigentes capaces, con visión bastante, que defiendan su territorio y encaucen y favorezcan el esfuerzo de los pobladores…»[21].

---

18 «Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez», en Enrique Bernardo Núñez, *Cacao*, Banco Central de Venezuela, Caracas, 1972, p. 24.

19 La visión de Núñez coincide con la de Blanco Fombona, expresada en particular en *Los conquistadores del siglo XVI*. Allí, el furioso antiimperialista y antigomecista detecta el interés de historiadores norteamericanos en ensalzar la gesta conquistadora española. En su introducción escribe: «Remontándose a los orígenes de aquellos pueblos curiosean, y aplauden con frecuencia, la epopeya, mitad *Odisea*, mitad *Ilíada*, de los homéricos conquistadores. Nada de extraño que Yanquilandia los aplauda. ¿No descubre en ellos, aunque empleada en otra forma, aquella energía dinámica que caracteriza a los sobrinos del *Uncle*?» (pp. 4-5). Para más adelante describir: «Los yanquis, pues, como los hechos y las doctrinas lo demuestran, aspiran, de algún tiempo a esta parte, a imponerse en el Nuevo Mundo en aquella extensión y grado que nuestra imprevisión les permita. ¿Cómo extrañar que ahora celebren a los conquistadores cuyos pasos, con cuatro siglos de retardo, aspiran a seguir?». Ob. cit., p. 9.

20 «Un escritor más allá de la letra», en Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos: calles y esquinas de Caracas*, Caracas, Banco Industrial de Venezuela, 1966, p. 9.

21 Antonio Mieres, Enrique *Bernardo Núñez o la historia como obra heroica de la gente oscura*, Caracas, Tropykos, 2001, p. 34.

Es evidente que Núñez está consciente de que ningún grupo dominante —Leiziaga tanto como el resto de los notables que participan en la discusión inicial— va en contra de la inercia que lo favorece, ni rompe el marco de su hegemonía y que, en ese sentido, escriben solo su propia historia. Si «el secreto de la tierra» estuviera en sus manos —de no ser una contradicción—, sería insuficiente. En su sorprendente discurso ante académicos e historiadores oficiales, Núñez planteó —con énfasis benjaminiano— la necesidad de profundizar en la otra historia, la no escrita, la historia de los vencidos, la del hombre común[22], «que brota con la sangre misma de las entrañas de un pueblo», que podría producir una «historia sin mentalidad colonial, aunque con ímpetu colonizador»[23]. Y como si se refiriera a sus dos últimas novelas, agregó que «solo ruinas señalan el paso de todas las dominaciones. La otra, la que puede llamarse doméstica, está siempre pronta a recobrar su imperio»[24]. Es decir, había necesidad de pasar por encima de los lazos coloniales (y republicanos), que más bien enturbiaban la posibilidad de reconectarse con esa historia previa a la irrupción conquistadora, y establecer no una nostalgia sino, precisamente, un proyecto nacional viable: «El mismo débil trazado de la colonización española que todavía mantiene sus ataduras sería apenas un accidente

---

22 En las *Tesis sobre la filosofía de la historia* —que Núñez obviamente no conoció—, Benjamin plantea que la historia de los dominadores es continua, coherente y escrita, mientras que la de los dominados es ruinas en el tiempo, condicionando la primera a la existencia de la segunda. Allí, como en «El narrador», opone la actitud del cronista a la del historiador. Este valora los grandes hechos, acontecimientos, de manera épica, mientras que aquel apunta al rescate de los hechos pequeños para la historia de una «humanidad redimida», como dice en su tercera tesis. (*La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis, 1999, p. 49, trad. Pablo Oyarzún). Por su parte, Núñez lo definió como proyecto literario: «Aprovechar el material novelable que hay en las vidas oscuras cuya historia no llega a la otra historia, o no merece atención de los historiadores es también lo más difícil». «Historiadores y novelistas», *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1957, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 104.

23 «La Historia de Venezuela», ob. cit., p. 214.

24 *Ibid.*, p. 215.

entre nosotros y un pasado inmemorial»[25]. Ese era el sentido de su paradójica colonización descolonizada del futuro, la conquista de una tierra y una libertad perdidas, que el imperialismo expresado en inversión de capitales —es decir el neocolonialismo— no hacía sino profundizar, como dirá con claridad años más tarde[26]. Así, no eran solo las tensiones producidas por el intento de desarrollar las fuerzas productivas, sino un problema que fundamentaba valores transcendentales en una búsqueda descolonizadora: «Pero los pueblos tienen otras razones más allá de contingencias económicas. Tras esa historia económica o de los economistas puede hallarse la pasión de un pueblo por su libertad»[27].

Como en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, en la Cubagua destruida de *Cubagua* los tiempos de la cultura nacional encuentran territorialidad, es decir, la historia y la palabra dispuestas a darle destino. Al igualar los dos extremos cronológicos, Núñez hace ver la historia como frustración. *Cubagua* no es una propuesta optimista (como sí lo es *Doña Bárbara*), sino un diagnóstico que implica un terrible presagio[28]. Es la historia no como *continuum* ni como repetición, sino como duración, ruinas planteadas ya no como restos marchitos de lo que fue sino como constancia de una incompletud constitutiva que no ha sido superada. En realidad, es la otra cara tanto del progreso teleológico como de la misma

---

25 *Ibid*., p. 214.

26 *Cf.* «Batalla por el país», en *El Nacional*, Caracas, 3 de octubre de 1950, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 16.

27 «La Historia de Venezuela», ob. cit., p. 214.

28 Es ese sentido premonitorio del espíritu vanguardista que Ángel Rama otorga a los *outsiders* de la literatura latinoamericana de esos años: «La condición profética de ciertos textos narrativos solo es reconocible, como en toda profecía que se precie de serlo, cuando tardíamente se produce la revelación luego de un período más o menos largo de oscurecimiento y desdén respecto a sus significados. Es uno de los artilugios peculiares del espíritu vanguardista que ha permitido cultivar, casi sistemáticamente, la marginalidad, la contracorriente, la sempiterna apuesta a cien años, al punto que la literatura latinoamericana de hoy parece cargada de esos mismo futuros *outsiders* o de esas mismas futuras obras proféticas». Véase Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 122.

circularidad —que ha sido con énfasis señalada en la novela como un tiempo mítico—, en cuanto a que la carencia como permanencia patentiza el fracaso de un futuro fundamentado en bases precarias o en un supuesto origen ideal. Ni hacia delante ni hacia atrás. Más que interés por «lo muerto del pasado», ni su reinterpretación como condicionante inevitable de un futuro sin posibilidad de cambio, cuando Núñez apela al pasado del pasado emprende la búsqueda de una potencialidad viva que pueda negar la constitución colonial persistente, e ir de ella hacia el futuro. La escritura misma expresa esa posibilidad y necesidad de proseguir una historia entonces detenida. De allí, esa frase que anticipa la imagen final del *Dédalo e Ícaro* de Dario Fo, que promueve confrontar directamente la realidad, construirla desde lo más bajo y terrenal, y no a huirle hacia la utopía: «Quizás sea el arte el llamado a despertar esa virtud creadora. Un arte que ha de llenarse de tierra las manos»[29]. Tierra que llama lo cultural, nuevamente, en cuanto relación geografía-cultura como vínculo estructurante de un proyecto descolonizador, y no un ámbito de carencias o de mero misterio. Inscripción crítica coherente que involucra su factura estética, como afirma Niemeyer:

> *Cubagua* no es solo la novela sobre una concepción mítica y anticolonialista de la historia latinoamericana, sino que es ella misma su expresión, su equivalente narrativo en tanto que cuestiona también, en el plano de la narración, el pensamiento racionalista y la idea lineal de la historia, rompiendo con las concomitantes exigencias de una perspectiva y un tratamiento del tiempo verosímiles. Otra vez pues, la estética vanguardista se reivindica como la estética intrínsecamente latinoamericana[30].

En efecto, el planteamiento de la detención de la historia, de su fracaso como dialéctica, está realizado *strictu sensu* en este cortísimo texto. Durante su estancia en Margarita, a la par que leía crónicas de Indias, Núñez veía el avance neocolonialista en

29 «Necesidad de crear», en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, ob. cit., p. 21.

30 Katharina Niemeyer, «Subway» *de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 345.

el país como si la cotidianidad se desdoblara en desarrollo literario. Además, había percibido un gesto secular en los nombres repetidos de sus habitantes, en sus costumbres y en la reiteración de las ruinas. Esta es la experiencia que el autor va a plasmar en la escritura, describiéndola luego en su discurso como una suerte de inconclusión y como una deuda frente a la permanencia de la dominación. Y lo plantea por medio de la contraposición entre personajes-genealógicos —que aparecen en sus tres novelas, hasta entonces: Federmann, Montenegro y Leiziaga—, presentados como historia acumulada de los grupos articulados de diversas maneras al poder, y una fuerza móvil, constantemente reformulada, que se le opone como pueblo, también en muchos sentidos acumulada (los conquistadores del pasado que son los pescadores del presente). Para Núñez no se trataba de una discusión histórica o de la mera prolongación de la leyenda negra española, sino de sopesar las relaciones económicas y las realidades sociales del momento, entendiendo —como Benjamin— la doble continuidad de las categorías de dominadores y de dominados, colocándose del lado de estos últimos:

> Hoy se trata por todos los medios de rehabilitar la Conquista. […] Este es el punto de vista de las razas conquistadoras. Nosotros no. Desde nuestro punto de vista no podemos considerarla sino como un hecho funesto. […] El dolor de esta raza es parte inseparable de nuestra herencia espiritual[31].

Así, supervivencia no de la Conquista, sino de su punto de vista, que conforma la estructura de la permanencia por superposición, explotadora e ineficiente, un cambio que no transforma, lo que concuerda de manera casi literal con la visión poco anterior de Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928)[32].

---

31 «La Historia de Venezuela», ob. cit., p. 222.

32 Es interesante que también sea la percepción de Sergéi Eisenstein sobre el México de esos mismos años, durante su intento de entender y filmar *¡Que viva México!* Habría, entonces, que buscar las bases comunes entre Eisenstein,

Núñez dice en su discurso:

> La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza en la Independencia. Fluye de todo esto una permanente actualidad. La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. *Se diría que todo nuestro pasado fuese presente*. No nos sería dado, sin desconocer la historia, o defraudarla, hablar de ella como de un lejano pretérito. Como si ya lo hubiésemos sobrepasado[33].

Para estos dos autores, solo desde la valoración crítica de la estabilidad conceptual de las categorías históricas se puede descifrar la paradójica continuidad del colonialismo. Es desde allí que se hace productiva la escogencia de Cubagua como *locus* de la novela. En sus connotaciones históricas específicas, en cuanto basamento de la instauración de una cultura hispanoamericana

---

Mariátegui y Núñez. Sin embargo, hay ya similitudes en la historia de los respectivos países —como quizás en todo el continente—, en cuanto no haber dado cuenta de los traumas de una constitución nacional reiteradamente fallida, la colonización y neocolonización, el vasallaje disfrazado, la violencia de los procesos modernizadores que garantizaban la permanencia o negociación con los estratos hegemónicos tradicionales. Sin embargo, no hay que olvidar que, a diferencia de los otros dos, Núñez no era un revolucionario marxista, sino más bien un crítico apasionado del reformismo positivista, que se desprende del gomecismo, y del populismo liberal que pronto iba a instaurarse.

33 «La Historia de Venezuela», ob. cit., pp. 214-215. Énfasis nuestro. Sin embargo, no es del todo descabellado pensar que Núñez conociera parte de la obra del pensador peruano, más allá de que no tengamos ninguna referencia que lo demuestre. Pocos meses después de su estancia en Cuba, la *Revista de Avance*, en la cual participa activamente su amigo Juan Marinello, le dedica un espacio considerable a Mariátegui, en ocasión de su muerte. Además, habría que sopesar la influencia de Mariátegui sobre los marxistas latinoamericanos de la época, entre ellos algunos de los amigos cercanos de Núñez, precisamente Marinello y el grupo de minoristas cubanos, y quizás sobre el mismo Pío Tamayo, que quedó representado como protagonista de *La galera de Tiberio*.

problemática en las Antillas[34] —despojo, colonialismo, esclavitud, exterminio de poblaciones, procesos reales de aculturación, mezcla racial forzada, etc. que fue transvasada a la conquista de Tierra Firme, como afirma González Echeverría—[35], Cubagua fue el primer desengaño colonial de cierta magnitud, paralelo opuesto y coetáneo a la gesta triunfante de México. Fue el primer asentamiento colonial donde quedó en evidencia la máxima contradicción de su lógica. Allí se comprobó, con muy poca resonancia sobre la avaricia conquistadora que apenas comenzaba, que la explotación colonial desmedida iba en contra de sí misma. Lo que más tarde Bartolomé de las Casas denunció como incumplimiento de las nuevas Leyes de Indias, por las que tanto había luchado: «Y con color de que sirven al rey, deshonran a dios y roban y destruyen al rey»[36]. Luego del agotamiento de los placeres de perlas y del maremoto que destruyó la ciudad, no se llevaría adelante ninguna otra explotación, ni intento colonizador en la isla hasta el día de hoy. La destrucción de Cubagua fue total. Mariátegui reinterpretaría este argumento en clave marxista como fracaso del desarrollo de las fuerzas productivas, para destacar lo ya dicho

34 Este *locus* no es casual. Aunque estamos lejos de creer que *Cubagua* sea una novela «opositora» a la dictadura, en el sentido en que lo fueron las de Pocaterra o Blanco Fombona, las islas en esos mismos años eran reductos asiduos de los emigrados políticos venezolanos. En la peculiar novela *Odisea en tierra firme* (1931), de Mariano Picón Salas, hay una significativa circularidad en torno a las islas. El libro comienza y termina en ellas. De alguna manera, podríamos decir que si la conquista va de las islas hacia Tierra Firme, luego, al otro extremo del tramado histórico donde se ubica la novela, los estudiantes confabulados en contra de Gómez intentan ir desde esas mismas Antillas a la reconquista del país en un gesto, entonces, neocolonizador letrado.

35 «Fue por lo tanto en el Caribe donde la problemática específica de la cultura latinoamericana comenzó a cobrar forma. El colonialismo, la esclavitud, la mezcla y la lucha de razas, y en consecuencia los movimientos de revolución e Independencia, ocurren todos primero en el Caribe». Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México, UNAM, 1993, p. 33.

36 *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, Madrid, Castalia, 1999, p. 75.

por De las Casas, que la desgracia de la población indígena no benefició al reino, como tampoco a la República, ni beneficiaría el proyecto de nación moderna.

Entonces, el fórceps oxidado que da vida a la nación por medio de una experiencia traumática como mera violencia explotadora en la Cubagua-isla es previo a la configuración de un discurso del fracaso de la Conquista, en los términos analizados por Beatriz Pastor a partir de la quinta carta de relación de Hernán Cortés[37]. Por tanto, la trama de *Cubagua* puede ser entendida como una reelaboración variada de dicho discurso, pero no por una naturaleza hostil que impide el éxito de la empresa colonizadora —«la derrota del hombre por la naturaleza y su impotencia total ante ella»—[38], como en parte lo fue por el maremoto que destruyó la Nueva Cádiz de Cubagua, sino porque para Núñez la naturaleza ratificó el fracaso de ese hombre conquistador, de su forma de explotación, de su incapacidad para relacionarse con una naturaleza-pueblo de manera armónica. Esta idea es mucho más explicativa, en cuanto radicaliza la responsabilidad del conquistador y no su debilidad.

De este modo, Núñez —tanto como Mariátegui— rechaza la visión teleológica de la historia latinoamericana, en la imagen del mar opuesto al río heraclitiano, en cuanto va y viene, superponiéndose, mezclando sus aguas. «Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma» (95). Por él viajan Leiziaga y el lector hacia los escollos del tiempo de la Cubagua-isla. El tiempo del mar «es la eternidad» para el pescador» (99). Mar cultivable, dice la novela contraponiendo una cita oblicua a Bolívar:

37 Es interesante que Pastor haga el vínculo entre la aspiración explotadora de los conquistadores y la definición geográfica del país, como concreción escrituraria en la figura del mapa de lo que sería Venezuela: «La expedición de Alonso de Hojeda en 1499, en busca de los bancos de perlas anunciados por el Almirante en su tercer viaje, dio como resultado geográfico la exploración y el trazado del mapa de toda la costa de Venezuela». *Discursos narrativos de la Conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 132.

38 *Ibid*., p. 267.

«¿Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? […] El mar, como la tierra, da oro y pan» (23). Para llegar, más adelante, a la sorprendente conclusión de que «el mar es comunista» (91).

El tiempo problemático de la narración funge, entonces, como categoría principal de todas las transfiguraciones y metamorfosis de los personajes, si inestables en lo narrado por su constitución plural no por ello confusos, planteando sobre el tramado novelesco formas distintas de reconocimiento de una realidad y de una historia no unívoca y en conflicto. La obra es producto del lenguaje que da una imagen dialéctica del tiempo, en el sentido benjaminiano de que «no es así que lo pretérito arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pretérito, sino que es imagen aquello en lo cual lo ido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación»[39].

A diferencia del énfasis que se ha hecho sobre el tiempo circular —entendido como el eterno retorno en el sentido de Mircea Eliade—, creemos que la idea en Núñez es mucho más compleja y múltiple, presente en la acción temática[40]. Estarían por igual representada la visión cíclica y la teleológica, la primera como evocación de un momento precapitalista, idealizado en el pasado indígena, y la segunda, en el tiempo de la producción y de la explotación, en una inscripción lineal —tiempo homogéneo y vacío, lo define Benjamin— propia y apropiable por los que detentan el poder, en cuanto productos y herederos de ese tiempo. De allí la actitud descolonizadora de Núñez de conflictuar la historia como

39 «Apuntes sobre el concepto de la historia», en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, ob. cit., p. 123.

40 Compartimos más bien la propuesta de «temporalidad conflictiva» de Roberto Ferro, quien habla de la visión teleológica como historicidad, la mítica como intratemporalidad y una temporalidad detenida como «un oxímoron, juego de dobles que no es ninguna de las anteriores» («Ficción y temporalidad en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez», *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997*. Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, p. 611. Todas estas temporalidades, en realidad, son opciones inestables en la novela y difícilmente diferenciables, como afirma Miliani. Domingo Miliani, prólogo, Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, p. XLI.

sustento de la ecuación explotadora. La pluralidad temporal es la posibilidad de pensar un futuro distinto, y la repetición es solo una de las opciones estructuradoras del texto, y no su propuesta definitiva. Cuando Leiziaga plantea llevar agua de Cumaná a Cubagua en pipas, para vencer la sed de la riqueza[41], fray Dionisio lo confronta con la relatividad del tiempo, anulando el esfuerzo humano colonizador-expoliador, diciéndole que lo mismo se había propuesto cuatrocientos años antes —es decir, sin haber logrado cambiar la situación—, los cuatrocientos años de la nación: «Verdad que es poco tiempo» (36). El religioso refuerza, así, la ausencia de un tiempo transformador, asociando explotador y recurso, aludiendo sin nombrar la identidad Lampugnano-Leiziaga, como más tarde el narrador lo hace en un simple desplazamiento del sujeto de la oración (del primero al segundo, sin diferenciarlos) y una eficiencia estética y conceptual sorprendentes: «Vendía el mismo óleo que ahora ambicionaba» (52).

El areíto es el capítulo central del planteamiento temporal, en el que se representa el encuentro de mito e historia. Se ha interpretado como un rito de iniciación, así como una bajada del protagonista al infierno, pero es literalmente su participación en un ritual indígena que realizaban los pueblos del Caribe con un sentido fundamental de inscripción histórica. Con muchas variantes y manifestaciones, consistía en un cantar-bailando hechos del pasado, tomando bebidas alcohólicas y hasta realizando sacrificios humanos. Fernández de Oviedo define que «solos sus cantares, que ellos llaman areitos, es su libro o memorial que de gente en gente queda, de los padres a los hijos, y de los presentes a los venideros…»[42]. Núñez apoya esta idea de inscripción escrituraria en lo

41 Aquí está tematizada también la posibilidad de una teoría del valor, que hace equivalente diversas formas de explotación de los recursos —magnesita, perla, petróleo, fertilidad de la tierra—, frente a la ausencia de agua imprescindible para la vida. Es la confrontación entre la riqueza deseada y la muerte o la locura real que metaforiza la experiencia histórica del Dorado. Riqueza-tierra para los *otros* y pobreza-muerte para sus pobladores.

42 Gonzalo Fernández y Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, lib. V, cap. 1, recuperado en: http://www.ems.kcl.ac.uk/content/etext/e026.html#d0e10474

musical, cuando dice en la novela que eran «los areítos en que se refiere la historia al son de flautas y atabales» (58), así como que los indígenas «cantaban historias de sus pasados» (83). En él se lleva a cabo el encuentro de personajes de diverso origen y constitución temporal, interactuando en lo que —podríamos pensar— es el último estadio de esa historia. A los hechos memorables indígenas se les agrega la destrucción y la muerte causadas por la invasión colonizadora, llegando al momento de la modernidad neocolonizadora que representa Leiziaga. Además, se mezclan la instancia mítica de Vocchi, vestido de blanco y en posición de loto, la referencia a la cacica Erocomay en la presencia de Nila, siendo fray Dionisio el conductor y catalizador de todos los tiempos involucrados.

En efecto, es la temporalidad la clave de lectura de *Cubagua*. Temporalidad como ilusión y decadencia, expresada con la precisión poética que ya algunos críticos han destacado. Esta se produce a través de símbolos de permanencia del pasado fracasado, a través de una fuerte relación entre los motivos de la trama y el tema de la novela, funcionando no solo como mero recurso lírico. Las campanadas de alguna iglesia «caen pesadas, monótonas, *marcando inútiles* el tiempo» (12)[43], «las sierras y labranzas resecas no impiden el aire *embalsamado*» (11); «fábricas *abandonadas* desde hace mucho tiempo» (*id.*); «árboles *dormidos* en el aire *cremoso*» (30); «sobre la isla *sórdida* caía un velo *ceniciento*» (51); «el oro de los reinos *esfumados* en la niebla de los ríos» (82)… Es el tiempo de la vida y de la historia nacional como paradoja de un tiempo que pasa y que se queda, expresado por Leiziaga al llegar a Margarita: «Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años» (18). Pero el protagonista no logrará huir de él, pues gracias al areíto, se descubre parte de una trama que lo desborda, así como de una historia hundida en su presente que tiene que descubrir: «Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora» (24).

La novela también teoriza tiempo y permanencia como leyenda —con dejos modernistas—, por ejemplo cuando se relata el encuentro entre Lampugnano y Arimuy en la cárcel:

43 Énfasis seguidos todos nuestros.

Una y otra vez desgranarían las mazorcas, una y otra vez cuajaría el racimo de mayas, y aquel beso suyo continuaría encendido en otras bocas, del mismo modo que las rosas son iguales, diríanse las mismas odorantes rosas de hace millares de años, y las estrellas siguen brillando largo tiempo, aun cuando rueden yertas y mudas en el espacio (58).

Más adelante se ofrece una variante de los mismos motivos:

—Mira esa estrella —dice fray Dionisio—. Tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en ese momento, ¿no es en efecto la misma? (65)[44].

Frente a la idea de personajes-símbolos —como podrían ser los de Gallegos— y hasta alegóricos —como Presentación Campos en *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri—, en Núñez son construcciones radicales del tiempo que moldean la escritura de plenitud vanguardista. Tal vez sea por esto que Carrera señale una insuficiencia o incapacidad del autor de desarrollar «sus extraordinarias posibilidades»[45]. Sin embargo, los personajes pudieran ser vistos, incluso, como una fundamentación metonímica, extrema quizás, de las alternativas de la nación, más que *personas*, en su sentido etimológico.

Por otra parte, el lograr que los tiempos planteados en la trama se constituyan literaria y simbólicamente en los personajes se convierte en una estrategia de notable eficacia narrativa. Es decir, los personajes y las situaciones que se superponen como planos de la narración son posibilidades radicales y soluciones narrativas al mismo tiempo. De allí, el error de abordar la novela

44 En *La galera de Tiberio* el tiempo cumple una función similar, aunque se articula una historia que se propone desentrañar el futuro. Silvela, su narrador representado en primera persona, piensa en las tiendas de antigüedades del futuro, donde las marcas de lo contemporáneo, los artefactos técnicos, serán meras huellas del pasado, cosas que habrán perdido su sentido.

45 Ob. cit., p. 455.

desde una perspectiva lineal, buscando reducir sus posibilidades significativas a una razón única, progresiva y estable.

Como ya hemos adelantado, el antihéroe Leiziaga es desarrollado en espejo o por superposición al personaje del conde Lampugnano, quien protagoniza el capítulo dedicado a la Nueva Cádiz de *Cubagua*. Sus desarrollos son paralelos, pero se cruzan en el delirio de Leiziaga en la cárcel: «Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte» (103). Ambos representan una manifestación de la violencia en nombre del Estado, el desapego a la tierra —en los términos de Núñez— y la codicia irrefrenable del explotador como *hybris* que los conduce a la caída. Representantes de técnicas modernas, como intentos de renovación del capital en un ámbito de persistencia de la acumulación primitiva, casi feudal en el caso colonial, escenifican además una equivalencia entre progreso y corrupción en la perspectiva del libro. Incluso, en esta dirección, habría que preguntarse por el sentido alegórico que cobra el que los indígenas en rebelión —quienes serían relevados por la máquina de Lampugnano— fueran quienes la destruyeran como una defensa no solo de la naturaleza en sí, sino también como una forma de resistencia a estadios más sofisticados de dominación. No es ese el progreso que se desea (si es que se desea alguno) *desde abajo*.

La continuidad de fray Dionisio de la Soledad, en cambio, es literal en la trama, pero solo en cuanto a que fuera posible un mismo-distinto en el tiempo, de allí que la transformación de su apariencia no ponga en duda la unicidad de su personaje, aceptado como tal por los otros personajes, detalle fundamental en la definición de la verosimilitud planteada. El narrador señala que su edad es indefinible, «próximo a convertirse en un montón de ceniza» (35), similar a figuras carcomidas, borrosas, como si estuviera vivo y muerto al mismo tiempo, y él mismo posee su cabeza decapitada. Y explicita su permanencia cronológica con un giro acertado del lenguaje, en la conjunción de tiempos verbales distintos, cuando dice: «Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (39); o cuando dice: «Tal día como hoy debo partir para las Misiones de

Oriente» (82). Su presencia es mediadora en el encuentro cultural, fungiendo como un eficaz transmisor de la historia no escrita de los indígenas, una vez destruida su comunidad «comenzó a revelarle [a Nila] secretos en que Rimarima había comenzado a iniciarla. Fue este un signo de reconocimiento, la señal de que podía confiarse a él» (69). Fray Dionisio representa, entonces, una salida para las dos razas basada en la comprensión de las similitudes espirituales primigenias, en el verdadero apego a la tierra y opuesto a la codicia de Leiziaga. Se desenvuelve en un marco de equivalencias entre culturas o, quizás, en una coexistencia posible dentro del marco del estrato dominado, donde se instala y al cual se adapta, y no desde el hegemónico que ordena el espacio y la jerarquía de las culturas subalternas. Desde este punto de vista, la degradación del personaje Leiziaga-Lampugnano simboliza la degradación de la cultura impuesta.

Nila Cálice es el personaje de mayor significación simbólica de la novela, y el más propiamente dialógico de todos. Su nombre la lleva de inmediato a Vocchi, en cuanto a sus relaciones con civilizaciones antiguas, pero su apellido cobra connotación cristiana por el lado de la cultura española. Construida a través de la voz popular tanto como por el narrador, en igualdad de condiciones, ella es imaginada desde los otros personajes, formada por puntos de vista múltiples, no siempre coincidentes. Lo dice el mismo texto: «En cada uno, al verla, la visión persistía de un modo distinto» (15). Es hija del cacique de los tamanacos Rimarima —vinculados a Guayana, a los grandes ríos, Orinoco y Caroní— y, a la vez es discutido que sea hija de Pedro Cálice, quien, por su parte, es un leproso dueño de trenes de pesca en el siglo XX[46] y un negrero en la Cubagua del siglo XVI. Interpretada y funcionando desde las dos culturas, Nila queda vinculada a dos divinidades femeninas, la Diana romana[47]

46 Creemos, y hasta ahora nunca se ha dicho, que en Cálice hay una evocación al poeta de Araya Cruz Salmerón Acosta, quien muere por causa de la lepra en 1929, en su pueblo natal de Manicuare. Su padre era dueño de trenes de pesca. Apartado de la sociedad, como el personaje de Núñez, Cruz Salmerón se negó a ir a un leprocomio.

47 La escultura de Diana Cazadora, llevada a Cubagua por Lampugnano en la novela, es robada por los indígenas, quienes la ven como una diosa natural.

y la amazona Erocomay, cuyo «amor [era] deseado y temido» (84)[48]. Si la primera está asociada a la luna, la segunda es la tenue luz de una luciérnaga. Como ellas, es inalcanzable para los hombres y opuesta a Cuciú, la india prostituida. Nila es la resistencia múltiple de lo indígena —como concepto—, representante de una voluntad descolonizadora y de una conciencia en sublevación. De allí que sea equivalente a la insurrección no subyugada de Arimuy (que no tiene personaje paralelo en el siglo XX): «es la iniciación de una lucha que no ha terminado aún, que no puede terminar» (61). Por otra parte, es la firmeza de los valores originales de su tradición subalternizada: «los rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma» (15). Reúne así la simbología plural de lo indígena[49], pero plantea la alternativa de la calibanización de la cultura avasallante, para revertirla en contra del poder dominador. De aquí que su educación sea un equivalente por oposición a Leiziaga y, en última instancia, a Marisela en *Doña Bárbara*. Por esto, el narrador la presenta como una mujer moderna que va a formarse en Europa y en la universidad norteamericana de Princeton, por consejo de fray Dionisio, ya que «era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina» (69). Finalmente, expresa rebeldía y altivez ante el poder —fuetea la cara al secretario Arias que la acosa—, asociada a la insurrección de Lope de Aguirre, lo que queda reforzado con el nombre del barco La Tirana, dedicado a ella.

Sorprende que en una Venezuela entonces patriarcal, donde la mujer parecía vislumbrar solo dos salidas extremas, la voz intimista y reaccionaria (en cuanto a refutar los tiempos) de Mamá

Así lo interpretará el mismo conde, alegrándose porque Diana vuelve a sus selvas, lo que recuerda la identidad primigenia de los pueblos que Núñez desarrolla en *Una ojeada al mapa de Venezuela*.

48 Para mayor complejidad, también es asociada a Venus, en cuanto las «veneras» son las conchas perlíferas. Así, Leiziaga contempla las perlas como si contemplara a Nila. Se da, entonces, otra tensión entre diosas opuestas, Venus y Diana, erotismo e impenetrabilidad.

49 Hay que recordar que en algunas religiones de la antigüedad, como la egipcia, los atributos, representaciones e incluso los nombres de los dioses eran inestables.

Blanca o la de una Doña Bárbara que impone su razón masculina[50] —«Varona» la llama Liscano—[51], Nila, quien también se viste de hombre y monta a caballo como expresión de modernidad, hable de la violencia a toda una raza, a un pueblo, desde los orígenes de la confrontación cultural sobre la que se erige lo social, la violación fundadora como trauma[52]. Ella introduce un erotismo fuerte en la novela, porque su condición inabarcable, inconquistable, la coloca en el ámbito del deseo, de la aspiración, de la necesidad. Quizás su ascetismo permanece del lado de lo sagrado que su apellido sugiere, allí donde se cruza con la violencia de un orden descompuesto por la avaricia y la acumulación. Entonces es inalcanzable, ella impone condiciones previas, en una profundización de las luchas reivindicadoras del colectivo, con un fuerte dejo femenino:

> —Pienso que inútilmente hemos andado hasta hoy, que hemos perdido el alma, la vida. Antes apenas lo presentía. Ahora ya sé, ya conozco. El hombre rara vez entiende esto, nunca lo entendería, así como tampoco que el amor sin un ideal es inútil. En la mujer se halla todo, la vida, la fuerza. El hombre se precipita

---

50 Gerald Martin, advirtiendo la identificación feminismo-barbarie en *Doña Bárbara*, se sorprende por la «escogencia de una mujer como representante malvado del caciquismo venezolano» (*Journeys Through the Labyrinth*, Londres, Verso, 1989, p. 58). Sin embargo, habría que explorar el contenido homosexual de esta «devoradora de hombres» tan masculina, en la dirección que le da Octavio Paz al machismo mexicano —en *El laberinto de la soledad* (1950)—, y ver el restablecimiento de un orden heterosexual en la relación Santos Luzardo-Marisela, como el reglamentado por la ley.

51 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. XIII. Ver prólogo.

52 Habría que leer otra opción proyectada desde Venezuela, la visión cómplice en la evolución de Griselda, en la poco convincente obra de Rufino Blanco Fombona, *La bella y la fiera*, también de 1931. Esta pasa de rebelde, moderna, citadina, cautivadora y hasta de una dignidad que promete redención colectiva, a la de la amante pasiva de la «barbarie» del poder, cuando se convierte en madre de una hija del dictador —la referencia a Gómez es directa, no está escondida ni simbolizada, *es* él—. No solo se pliega, sino que se convence de su rol, se deja subsumir por el poder. *La bella y la fiera*, Madrid, Renacimiento, 1931.

> a ella con un impulso ciego e ignora que él apenas es un instrumento. […] No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida (70-71).

Como se ha podido vislumbrar, los nombres son parte de la clave temporal y de las equivalencias de identidades: «¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: "Diego Ordaz - Detal de licores". Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos?» (43). Incluso, para señalar la identidad con el espacio, *Cubagua* puede ser Nila (asociada a las perlas); la lepra de Pedro Cálice, sus ruinas; su historia, la del traficante de perlas Selim Hobuac, cuyo apellido es casi anagrama de la isla. La novela juega con la asignación plural de los nombres como recurso para subvertir los lugares sociales que ocupan algunos personajes en la historia. «¿Conoces la antigua costumbre? Los indios trocaban sus nombres. Había el cacique don Diego, el Gil González, don Alonso y así muchos… Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio» (72).

En los nombres también se cifra la inestabilidad de los lugares sociales, dándole complejidad al concepto de pueblo en Núñez, como continuación de los dominados desde los tiempos coloniales. Antonio Cedeño es un personaje en espejo de los siglos XVI y XX, que pasa de ser un soldado español a un pescador margariteño, es decir, de explotador a explotado, de extranjero a nativo, pero arrastrando su propensión a la rapiña. Pero esto no se plantea de manera obvia, como puede leerse en el pasaje cuando Cedeño reta a los «forasteros» Stakelun y Leiziaga —uniendo las categorías de foráneo y citadino—, que buscan la riqueza fácil[53].

53 Según Carrera, fue Pocaterra, en su novela *Tierra del sol amada* (1918), el primero que hizo la conexión entre los conquistadores y los norteamericanos que explotan el petróleo en Venezuela, lo que sería repetido luego en algunas de las pocas novelas venezolanas que se refieren o hacen alusión al tema (*La novela del petróleo en Venezuela*, Caracas, Consejo Municipal del Distrito Federal, 1972, p. 10). La complicidad interna, otra de las características que señala este crítico como «carácter corrompido y corruptor de la

El pescador los increpa: «No importa. Pueden venir todos. Nosotros siempre quedamos» (23). Una vez más, la fina escritura crea una ambigüedad doblemente significante, cuando Stakelun responde que el otro también es invasor, sin que el lector pueda discernir a quién se dirige (Cedeño o Leiziaga) —como opuesto a la sangre indígena—, lo que debe relacionarse con el hecho de que en un capítulo posterior se descubra que el nombre de Antonio Cedeño corresponde también al de un cruel conquistador del siglo XVI. De esta manera, Núñez escapa del esencialismo y el maniqueísmo que campea en las ideas sobre el «pueblo mestizo» en esas primeras décadas del siglo, y de la dicotomía blanco-español-dominador e indígena americano-explotado[54].

El manejo peculiar de la sintaxis expresa la complejidad temporal de la novela y de los personajes a través de un empleo particular de las concordancias, los tiempos verbales y los géneros, con los cuales el autor ratifica identidades, continuidades o permanencias. Nila es ella y su pueblo al mismo tiempo. Leiziaga responde a los deseos propios y a los de Lampugnano. Fray Dionisio es su presente, cientos de años antes y su propia muerte. La fisonomía de Cálice leproso es la misma isla, ruinosa y abandonada. En una oración se puede invertir el pasado y el presente, es decir

invasión petrolera desde sus comienzos» (p. 80), se encuentra en *La bella y la fiera*, de Blanco Fombona, y también habría que destacarlo en las aspiraciones de Leiziaga.

54 La trama colonial de la novela se ubica en un momento previo a la incorporación de esclavos africanos en Venezuela, y por tanto a su aporte constitutivo a la «venezolanidad». Esta población aparece en los sueños de progreso de Leiziaga y en su respuesta a Mendoza, donde iguala negro e indio en su crítica irónica al «alma de la raza». Una vez más podemos recurrir a *Una ojeada al mapa de Venezuela* para entender la posición del autor al respecto, con dejos mariateguianos, en la cual el peón se postula como continuidad del indio: «Con el sacrificio de prejuicios hostiles serán barridos del suelo los últimos residuos coloniales […]. Se piensa en el peón que después de trabajar todo el día, todo el año, toda la vida no tiene un derecho que le ampare en su miseria. Ni el peón ni el indio son elementos de un simple lirismo externo. El indio es el tatuaje de la tierra y el peón es el fundamento de una economía estéril». *Una ojeada al mapa de Venezuela*, ob. cit., pp. 27-28.

que en el mismo lenguaje se da el paralelo formal entre la Cubagua del siglo XVI y la del XX, lo que aparecerá luego en algunas de sus más destacadas crónicas históricas.

Finalmente, hay que destacar el uso de diversos recursos metanarrativos. La pluralidad quijotesca del texto en el texto[55], la narración que da cuenta de sí misma, el narrador que se funde en sus personajes, el autor que dialoga con el texto, son presentados en *Cubagua* con una carga implosiva que impide definir un punto de vista narrativo único. Como si anunciara una escritura posmodernista, la novela no permite jerarquizar las diversas alternativas narrativas y metanarrativas, sino obliga a tomarlas todas como hechos coexistentes, que ofrecen elementos desestabilizadores de «la verdad», haciéndola inestable, ambigua y múltiple. El Elíxir de Atabapo o el ñopo inhalado en el areíto, la picadura de las arañas o el sereno de la noche en la isla, la ilusión, el deseo, el sueño[56], el desequilibrio psíquico de Leiziaga en la cárcel, las diversas variantes del origen de Nila Cálice, los registros de percepción que hacen posible para Leiziaga comprobar la vivencia mítica[57], el texto del relato robado o el publicado por Mendoza, todo ofrece explicaciones posibles y paralelas. A la vez, la acción pone en movimiento elucubraciones de los personajes, puntos de vista que se cruzan con los narradores (pues parecen más de uno).

55 Hasta donde sabemos, nadie ha trabajado la presencia cervantina en la obra de Núñez, no obstante, es muy evidente en sus dos novelas anteriores. Tienen no pocas referencias textuales: parodias de pasajes —la venta y los venteros como escenario de otras historias, o el camino por la Sierra Morena—, y hasta los subtítulos de *Después de Ayacucho*, por no ver a Miguel Franco como un Quijote malvado.

56 En *Don Pablos en América* ya Núñez había usado algunos de estos elementos para enrarecer la «verdad» contada.

57 La pérdida definitiva del anillo genealógico de Leiziaga —símbolo de su historia familiar y de la historia nacional de la clase hegemónica— en el areíto anuncia un encuentro de realidad e imaginación, que funciona como la rosa en el paso por el Paraíso soñado en «La flor de Coleridge» (1952), de Jorge Luis Borges. A la vez que, en manos de Vocchi, pudiera pensarse que el mito se apodera de la historia. Esto habrá que relacionarlo, también, con el anillo de Tiberio en *La galera de Tiberio*, que pasa de mano en mano desde Babilonia a Panamá, como símbolo de la historia en el relato.

Esto puede ser extendido al desenlace de la novela, dada la existencia de las dos versiones propuestas por el autor. De aceptarse como equivalentes, ellas se transforman en un juego de la realidad literaria, coherente con la dinámica expuesta en la trama. En una —la que aparece en las cuatro ediciones publicadas en vida del autor—, la narración y Leiziaga fugado de prisión parten de Margarita como los viejos colonizadores en busca del Dorado hacia las corrientes del Orinoco —lo que se retoma en *La galera de Tiberio*—, sobre las cuales se fundará la promesa de un proyecto futuro de desarrollo económico del país (como premonición) o quizás advirtiendo la repetición del proceso de esplendor y decadencia de Cubagua. En la otra —las correcciones hechas por el autor a la tercera edición, de 1947— Leiziaga ha vivido una ilusión que desdice, prácticamente, toda la experiencia narrada, y la historia-trama retorna a la Cubagua-isla, en una vuelta al pasado, cerrándose sobre sí misma y sin salida. Así, los dos finales conflictúan la propuesta, a la vez que la capacidad del protagonista de expresar una sola verdad.

Esta voluntad de cuestionamiento de la experiencia es discutida en el mismo texto, desde la perspectiva de autoridad de los personajes planos: Tiburcio Mendoza (la historia), el doctor Almozas (la ciencia positivista), el juez Figueiras (el derecho). En el final, se reactiva la discusión de los notables del primer capítulo, en la misma casa de Stakelun, donde el médico diagnostica: «El mundo cree aún en leyendas y fantasmas. El progreso tiene que luchar todavía contra la ignorancia», mientras el narrador aclara «que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado» (104). Figueiras, una vez más, da el veredicto final, afirmando la locura de Leiziaga. En primera instancia, ellos son los lectores representados —la Venezuela de entonces, la literatura como institución— tanto de la novela como de un Leiziaga-autor, que necesitando comunicar sus vivencias es rechazado, repudiado y criticado. No obstante, el hecho de que Mendoza le robe su informe-manuscrito —repitiendo el acto de apropiación violenta de Leiziaga-Lampugnano— para escribir una crónica periodística, lo convierte de manera irónica y paródica en un álter ego del mismo Núñez-periodista-historiador. Y de allí que el «éxito inexplicable» del artículo de Mendoza, «Los

fantasmas de Cubagua», sea un metatexto opuesto al posible destino de la novela[58], como si anunciara el privilegio del fracaso por negación al éxito que hubiera tenido una escritura equivalente a la de un Mendoza «positivista y racional».

De esta manera, pudiera desprenderse que Núñez estuviera atacando el campo literario como parte del proyecto explotador. Pero de ser así, sería una actitud autodestructiva, en cuanto a que el arte y la misma *Cubagua* quedarían imposibilitados para imaginar un destino distinto, y hasta quizás se pudiera pensar que estuviera señalando su misma lectura como fracaso. De allí el exceso de significado cifrado en ella, y que en su escritura se expresara la incapacidad de narrar la nación como parte de su misma denuncia. En este sentido la novela señalaría la imposibilidad misma de narrar en conciliación. Habría que recordar que luego de que «naufragara» *La galera de Tiberio*[59], Núñez abandonaría el género.

Como se ve, la postulación temporal, los personajes y la estructura formal coinciden en la fragua de un lenguaje radicalmente simbólico, en un evidente esfuerzo de coherencia entre lo motívico y lo temático, que establece relaciones entre la imagen individualizada y el texto como totalidad, formando parte de una estrategia estética que expone la ductilidad del tiempo como punto central de un discurso intelectual y político. Rebasa, entonces, la aspiración de la novela regional y la de la vanguardista a la vez, la de la novela política y la de la experimental, para armar un crisol contaminado de todas ellas. *Cubagua* deja abierta una doble perspectiva. Por un lado, la posibilidad de la coexistencia de los pueblos que componen la nación, llamando a una armonía con la naturaleza (pensamiento-geografía), con sus pobladores, como la que propone fray Dionisio o, por el otro, el enfrentamiento con un pueblo indomable representado en Nila (y no en Cedeño), dispuesto a la

---

58 Este terreno móvil entre ficción y autobiografía parece recorrer oscuramente la obra de Núñez. Desde el prólogo de *Después de Ayacucho* hasta el de *La galera de Tiberio*, parece anticipar los problemas que él mismo iba, en cierto modo, creándole a sus propias obras.

59 La destruyó su propio autor, apenas recibidos la impresión, en 1938, lanzándolos al río Hudson, guardando para sí unos pocos ejemplares, sobre los que realizaría correcciones hasta el final de su vida.

guerra y la calibanización estratégica, capaz de asumir su propia experiencia histórica, es decir, la de un pueblo capaz de tomar en sus manos su destino, la unión de proyecto y nación, la colonización descolonizada del futuro.

El relato intrahistórico en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez*

Rosaura Sánchez Vega

Introducción

En la Venezuela de 1931 se publicaron tres novelas: *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, *La bella y la fiera* de Rufino Blanco Bombona y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri. En su momento, quedaron opacadas ante la gran receptividad que tuvo *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos desde 1929. Pero los mecanismos de la recepción de las obras varían según las épocas. La crítica especializada posterior encontró en *Cubagua* elementos suficientes para considerarla una de las novelas iniciadoras de la vanguardia literaria, frente a la escritura tradicional de las otras novelas citadas. El propósito de este estudio es determinar uno de los aspectos innovadores de la novela de Núñez no estudiados hasta el momento: los caracteres intrahistóricos. La presencia de lo intrahistórico adquiere relevancia porque constituye la única novela venezolana que se adelanta cuatro décadas a la narrativa intrahistórica latinoamericana posterior.

La metodología a seguir desglosa los referentes teóricos de la narrativa ficcional intrahistórica. Se comienza con los antecedentes, lo intrahistórico de Unamuno y nociones del mismo autor

* Publicado originalmente en revista *Omnia* 14 (2), mayo-agosto de 2008, Maracaibo, Universidad del Zulia, pp. 55-69.

de la novela. Se retoman las definiciones de Ciplijauskaité y especialmente de Luz Marina Rivas. Ambas autoras definen las características de la narrativa intrahistórica a partir de textos de ficción investigados y de otros antecedentes además del de Unamuno: conceptos de la historia desde abajo y del nuevo historicismo. Después se procede a identificar en el capítulo III «Nueva Cádiz» de la novela, cada uno de los rasgos intrahistóricos. El carácter innovador de los rasgos intrahistóricos, implica necesariamente una ruptura con la narrativa histórica tradicional cuyo modelo es *Las lanzas coloradas*. Con el fin de resaltar las innovaciones, se señala que algunos caracteres intrahistóricos difieren o están ausentes en la narrativa histórica tradicional, sin pretender elaborar un estudio comparativo entre *Cubagua* y *Las lanzas coloradas*. Los lineamientos intrahistóricos en *Cubagua* obedecen al afán innovador inherente a la vanguardia literaria, de allí su relevancia. Por tratarse de un texto de ficción, los rasgos intrahistóricos se identifican según procedimientos textuales para rastrear desde allí otra mirada de la historia y de la cultura latinoamericana que despliega de forma soterrada la novela.

En *Cubagua* se encuentran dos tipos de relatos diferentes: el de la novela que se ubica en el presente de 1925 y un relato autónomo que conforma el capítulo III cuyo título es «Nueva Cádiz». Relato autónomo porque suspende el tiempo, los personajes y la historia del presente de la novela para insertar su propia historia, protagonista, personajes y una referencia histórica como tema central. La Nueva Cádiz del siglo XVI, de la explotación de perlas, es el espacio y tiempo donde se ubica la anécdota del capítulo III, que combina ficción con acontecimientos y personajes históricos tomados de las crónicas de Indias.

A excepción del capítulo III «Nueva Cádiz» y del capítulo V «Vocchi», *Cubagua*, al transcurrir en el presente, ofrece una novedosa hibridez de géneros. Es una novela no histórica combinada con elementos de la narrativa intrahistórica del relato intercalado. El estudio, por tanto, se concentra en el capítulo III «Nueva Cádiz» por su referente histórico.

De «la otra historia» a la narrativa intrahistórica

Enrique Bernardo Núñez expone en sus artículos periodísticos las nociones de «otra clase de héroes» en 1957 y la de «la otra historia» en 1960. Como severo crítico, califica las exposiciones de la historiografía convencional de áridas y doctas. La otra historia sería una historia «más lúcida» que la historiografía y alejada del poder, «menos palaciega»; «más activa, menos simulada, más dentro del espíritu de la Emancipación»[1]. La «otra clase de héroes» partícipes de la historia es la «masa de labriegos, de trabajadores, de gente oscura que ha sentido en carne propia la dura prueba»[2]. Estas dos nociones son las directrices de una perspectiva crítica sobre el modo de abordar la historia en la ficción de la novela en 1931 antes de ser conceptualizadas en sus artículos periodísticos. Ambas nociones podrían equipararse al perfil de lo intrahistórico de Miguel de Unamuno, la «vida intrahistórica» de «hombres sin historia»[3]. Intrahistoria de la cual surge lo genuino «la verdadera tradición, la tradición eterna» sustancia de la historia. La intrahistoria se opone a la «tradición mentira» de la historia convencional que canoniza a «las glorias», «fuente de apologías» y «de disculpaciones y componendas con la conciencia»[4]. En las visiones de Núñez y de Unamuno se detecta la intención de socavar la autoridad de la historiografía oficial y de precisar la necesidad de otra mirada sobre la historia de personas comunes y no de celebridades políticas y militares.

Para Ciplijauskaité los cambios en la concepción de la historia a partir de la intrahistoria de Unamuno y de la escuela francesa de los *Annales* con su nuevo historicismo han dado lugar, en la

1 «Literatura de las conmemoraciones», *El Nacional*, Caracas, 14 de noviembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 136.

2 «Acerca de *Venezuela heroica*», *El Nacional*, Caracas, 10 de noviembre de 1957, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 148.

3 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, p. 36.

4 *Ibid*., pp. 36-37.

última parte del siglo XX, a una nueva narrativa de ficción histórica. Una narrativa que descarta el protagonismo de grandes personalidades y lo reemplaza por el acercamiento a la historia del colectivo o «desde abajo», de hechos locales y cotidianos[5].

La noción de «historia desde abajo», apunta Jim Sharpe[6], la introduce por primera vez entre los historiadores Edward Thomson en un artículo de 1966, pero no menciona a Unamuno, quién la había esbozado en 1895. La historia desde abajo no se define como relato de grandes hechos y de una elite social y política. Se dedica al estudio de la lucha de ideales comunitarios, de movimientos de masa, campesinos, clase trabajadora, el artesano o gente corriente marginada por la corriente principal de la historia. La narrativa intrahistórica toma rasgos de las nociones de la historia desde abajo y del nuevo historicismo.

El nuevo historicismo en términos de Burque, se opone al paradigma tradicional de la historiografía. Según Burque para el nuevo historicismo la historia es total, a todo se le puede encontrar historia y un análisis de estructuras más que de acontecimientos[7]. Se interesa en la experiencia de los cambios económicos y sociales a largo plazo, en movimientos colectivos y no en individualidades, en diversas actividades humanas y hechos locales. El nuevo historicismo se basa en pruebas visuales, orales, escritas, bajo el criterio de interdisciplinariedad. Asume la heteroglosia o suma de «voces diversas y opuestas» con lo que descarta la objetividad que se centre únicamente en documentos oficiales. La narrativa intrahistórica retoma del nuevo historicismo la historia de movimientos colectivos y de hechos locales. Privilegia la heteroglosia por encima de la objetividad y el hecho de que la historia se conciba como un todo.

Luz Marina Rivas caracteriza la novela intrahistórica como un subtipo de la novela histórica. Escrita con frecuencia por escritoras para exponer la perspectiva de la historia a través de un

5 Biruté Ciplijauskaité, «Escribir el pasado desde el presente», *Estudios* 9 (18), Caracas, Universidad Simón Bolívar, 2001, p. 40.

6 «Historia desde abajo», en Peter Burque (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1991, p. 39.

7 Peter Burque, «La nueva historia, su pasado y su futuro», en *Formas de hacer historia*, ob. cit., pp. 14-19.

personaje femenino ficticio, no descarta autores masculinos. La novela intrahistórica recrea el pasado «desde una perspectiva ajena al poder y a los grandes acontecimientos políticos y militares»[8]. El carácter anónimo y ficcional que signa a algunos de sus personajes deriva de representar un colectivo silenciado por la historia, a la subalternidad social, los que ocupan un papel periférico o marginado al poder, incluyendo al rol femenino. La nueva novela histórica caracterizada por Menton en cambio, elige hechos políticos o militares relevantes y como protagonistas a figuras históricas de envergadura, no a personajes ficticios[9]. La narrativa intrahistórica por sus características propias, difiere en algunos aspectos de la nueva narrativa histórica. Ambas, a su vez, por sus innovaciones, establecen una ruptura con la novela histórica tradicional dadas sus ataduras a la perspectiva de la historiografía tradicional.

Domingo Miliani en el prólogo a *Cubagua* y *La galera de Tiberio* señala por primera vez la presencia de lo intrahistórico en *Cubagua*, pero no lo adjudica específicamente al relato del capítulo III. Tampoco desglosa los rasgos de lo intrahistórico. Apenas lo define como lo que «va por debajo de las epopeyas, que petrifican el heroísmo, que sacralizan al hombre en la estatua, que descarnan al ser humano como agente de los hechos sociales»[10].

En el capítulo III «Nueva Cádiz» de *Cubagua* el personaje Arimuy siendo una creación ficcional, representa sucesos históricos. Representa a uno de los indígenas sublevados que se aliaron a Pedro Ingenio y los franceses en contra de los españoles comandados por Gonzalo de Ocampo para atacar la isla de Cubagua, según el cronista Jerónimo Benzoni[11]. En el relato, Arimuy

8 Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia (Ven.), Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 2000, p. 39.

9 *Cf.* Seymour Menton, *La novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

10 Prólogo a *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, p. XVIII. [Incluido en este volumen].

11 *Cf.* Jerónimo Benzoni, *Historia del Nuevo Mundo*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1962, trad. Marissa Vaninni de Gerulewicz. En esta edición, no hemos encontrado la referencia que hace la crítico a Pedro

es puesto prisionero, pero luego logra escapar y atacar la ciudad de Nueva Cádiz de acuerdo a los datos históricos. Es el héroe anónimo perteneciente al grupo de los esclavizados, como expresión de la perspectiva de la historia desde abajo o desde la subalternidad social. A través del héroe indígena, se exponen las tensiones sociales y culturales de la resistencia de los indígenas en el período inicial de la Colonia. El relato de Arimuy se pliega al rasgo más particular de la narrativa intrahistórica según Ciplijauskaité y Rivas: el enfoque desde abajo de la historia anónima y de las víctimas. Se representa al otro, a los indígenas esclavizados destinados a la pesca de perlas en condiciones infrahumanas, como expresiones de un colectivo.

Arimuy se perfila como el héroe salvador de los indígenas que se coloca «al frente de los defensores de la tierra» (35)[12] para conquistar la libertad con la guerra. El héroe indígena en sus andanzas, encuentra a un «cacique empalado, sangriento, acribillado de insectos, con el aspecto de *un crucificado de piel cobriza*, y parecía decirles: "Morid todos, hijos míos. Es preferible"» (*id.*)[13]. Posteriormente, en *Juicios sobre la historia de Venezuela*, de 1948, Núñez repite esa misma imagen: «El cristianismo en América pasa por esa prueba de sangre de la Conquista. Deja esa figura de *indio en cruz, Cristo indio*, sobre las cimas más altas de la historia americana. El dolor de esta raza es parte inseparable de nuestra herencia espiritual»[14]. En el discurso citado, se erige en defensor de la voz silenciada del indígena como expresión de la conciencia del escritor sobre la necesidad de otra perspectiva histórica y cultural. Una mirada que desmonte la deformante representación del

---

Ingenio, ni a los indígenas que se sumaron a los corsarios, como de hecho aparece en la novela de Núñez. Benzoni, más bien, describe cómo los españoles engañaron a los indígenas para que se enfrentaran con los corsarios, venciéndolos con flechas venenosas. «Y a lo que yo he entendido, nunca más navío de ellos se ha acercado a esa isla; en esta forma y con esta astucia, los españoles, antes llenos de miedo, se libraron de los franceses», p. 126. (N. del C.)

12 *Cubagua*, en *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

13 *Idem*. Cursivas en esta citas y en las sucesivas nuestras.

14 «Juicio sobre la historia de Venezuela», en *Novelas y ensayos*, ob. cit., p. 216.

indígena, algo que hizo previamente en la novela. En *Cubagua* la perspectiva desde abajo da lugar a una auténtica valoración del indígena y de su papel histórico que expresa en la novela con el perfil de Arimuy, Nila Cálice y Vocchi (personajes que intervienen únicamente en el presente de la novela). Legado indígena cultural registrado históricamente en la novela. Se abarca desde el pasado precolombino a la etapa colonial y al presente. Al indígena se le reconoce y defiende por formar parte activa de la cultura latinoamericana. Por tanto, se proyecta a un plano cultural totalizador, el de la heterogeneidad latinoamericana, concepto que Núñez esboza previamente a su definición posterior. No apunta a una búsqueda particular y local de lo nacional sin lo indígena, como *Doña Bárbara* y *Las lanzas coloradas*. La novela introduce por vez primera en la narrativa venezolana un alto grado de valoración del indígena. Según Rivas registrar la cultura a lo largo de la historia y no tanto la política o las guerras, formaría parte de la visión de un todo de la narrativa intrahistórica[15].

El conde milanés Luis de Lampugnano, protagonista del capítulo III «Nueva Cádiz», es un personaje histórico referido en las crónicas de Indias por Jerónimo Benzoni. El conde histórico había ideado un rastrillo cuya técnica prescindía de los pescadores indígenas de perlas. El aparato afectaba los intereses de los comerciantes españoles de esclavos quienes pidieron al rey la anulación de su licencia de uso. A causa de la anulación el conde empobrece, no puede regresar a Milán y finalmente muere en la isla de Cubagua. En el capítulo II de la novela, fray Dionisio cita esa historia de las crónicas de Indias y el capítulo III agrega todo un desarrollo ficticio del personaje, que es encarcelado, cae enfermo y muere.

A pesar de formar parte de una elite social, la nobleza, el conde Lampugnano aparece desprovisto de poder económico, social o político. Representa al otro, al extranjero frente a los españoles. Al igual que Arimuy y los precolombinos sublevados, el conde se convierte en víctima de los españoles. A pesar del afán de riqueza del conde, el rastrillo, signo del progreso técnico del momento, relevaba a los indígenas de su oficio de pescadores de

15 *Cf.* Luz Marina Rivas, ob. cit.

perlas. Por beneficiar a los indígenas, este personaje histórico desconocido, se amolda a la perspectiva de la historia desde abajo en contra del poder político y económico colonial como rasgos de la narrativa intrahistórica.

El conde Lampugnano es un personaje histórico, ajeno a una épica heroica del triunfo. Del personaje se expone el discurrir del pensamiento, a veces disperso, mezcla de recuerdos y añoranzas de su amada Laura: «Él guardaba sus trenzas en uno de los cofres chapeados en marfil comprados a los mercaderes genoveses. Siempre la evocaba tal como la vio el día de su despedida, en el jardín»[16]. La subjetividad del personaje de creación ficticia, responde a la visión de la intimidad, la vivencia personal, el lado humano que ciñe su perfil individualizado.

La narrativa histórica tradicional en la cual se inscribe *Las lanzas coloradas*, se caracteriza por la primacía que cobra el tono épico. El perfil de antihéroe del protagonista Presentación Campos, «lo signa» la actividad guerrera misma y no los ideales que la impulsan. La vivencia individual, el lado humano no tienen cabida, importa más la acción, las batallas históricas en las que participa. Un personaje ficticio ubicado en un contexto histórico relevante como la guerra de Independencia, la fidelidad histórica de acuerdo al precepto de objetividad como se cumple en esta novela de Uslar Pietri, serían las características más notorias de la narrativa histórica tradicional según Lukács[17]. Presentación Campos representa la personalidad colectiva de los mulatos y criollos que se lanzaban a la guerra de Independencia sin rendir lealtad al bando realista o al de los criollos. La guerra para Presentación Campos es una forma de tomar el poder, de vengarse y convertirse en victimario. No representa un colectivo como el de Arimuy reivindicado por sus ideales como víctima del poder desde la perspectiva crítica desde abajo. El antihéroe de *Las lanzas coloradas* aparece totalmente envilecido, especialmente por ser el violador de Inés Fonta. Su villanía, al atribuirse a una condición étnica, la de mulato, tiende a generar estereotipos raciales, por lo que ha sido cuestionada por la crítica

16 *Cubagua*, ob. cit., p. 33.
17 *Cf.* Georg Lukács, *La novela histórica,* México, Era, 1966.

especializada. En *Cubagua* y en el capítulo III, por el contrario, se dignifica a un grupo étnico, el indígena.

La subjetividad del conde Lampugnano del capítulo III al presentarse desde el lirismo, descarta el tono épico. El protagonista aparece perfilado como un personaje vanguardista enfrentado al fracaso, la frustración, el empobrecimiento a causa del poder económico colonial. El capítulo III no busca otorgarle primacía a la verdad histórica, reflejar lo real del pasado a través de personajes que tipifiquen la problemática histórica y social como aspira Lukács para la novela histórica tradicional. En Lampugnano predomina un perfil individualizado y singular.

Una de las características de la nueva novela histórica que incluye a la narrativa intrahistórica por constituir un subtipo, según Rivas, es «la conciencia de la historia». Una postura crítica del novelista que manifiesta la intencionalidad evaluadora de buscar explicaciones, «la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia»[18]. Se recrea el pasado no como época vivida sino con la distancia de una actitud de historiador. La conciencia de la historia tiene varias formas de expresarse en el texto de ficción. Una de estas es la presencia de la figura de un historiador o del que actúa como tal: se «construye un personaje en trance de investigar el pasado, e incluso de registrarlo»[19]. En *Cubagua* aparecen dos personajes conocedores de la historia, fray Dionisio que interviene en el capítulo III y el historiador académico Tiberio Mendoza, que solo participa en el presente de la novela.

Fray Dionisio no es historiador, pero es conocedor de las crónicas de Indias y voz que continuamente se traslada al pasado histórico en alusiones y comparaciones. Es quien cuenta a Leiziaga el relato del capítulo III, por tanto, es el personaje que actúa como historiador y registra el pasado histórico colonial en la novela. Aunque al principio no se exprese con claridad que el fraile sea el narrador, se puede inferir porque él mismo cita la historia de Lampugnano y su rastrillo al final del capítulo II. Asimismo, al final del capítulo III, se deja en claro que él concluye el relato

18 Luz Marina Rivas, ob. cit., p. 32.
19 *Ibid.*, p. 36.

sobre el abandono de la isla de Cubagua dirigiéndose a Leiziaga, protagonista del presente de la novela: «Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas. *La voz de fray Dionisio suena con un eco: Laus deo*» (38). Este comentario sobre la voz del fraile indica que ha estado narrando el relato. Además, seguidamente formula unas interrogantes sobre esa historia de Nueva Cádiz dirigidas a su interlocutor: «¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?» (*id*.).

Fray Dionisio demuestra una perspectiva crítica sobre la historia y la cultura en su narración del capítulo III. Su perspectiva contrasta con la visión del personaje historiador, el académico Tiberio Mendoza representante de la historiografía tradicional oficialista. A los escritos apologéticos de este personaje historiador se los somete a la irrisión de la parodia. La parodia muestra la cara oculta del personaje: roba las perlas que Leiziaga había confiscado. Al no poder entregar las perlas, le atribuyen el robo a Leiziaga y lo encarcelan, siendo inocente[20]. En el escrito de Mendoza, la ironía cuestiona el cientificismo y la objetividad opuestas a la imaginación: «temeroso de las rectificaciones y de que se le tomase como un imaginativo, lo cual sería un eterno borrón a su fama de historiador, se limitaba a decir: "En ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en la costas de la *histórica isla*, afirmando que son las víctimas del San Pedro Alcántara"» (61). La ironía de la parodia ridiculiza el lenguaje ampuloso, grandilocuente del personaje historiador apologético de las figuras de las crónicas:

> La tierra, ilustrada por los hechos de Gonzalo de Ocampo y Fernández de Zerpa y tantos otros sobre el mar llamado por Colón el Vidente, *los jardines*, por su hermosura, necesita sabios que vengan a estudiar los arcanos de la naturaleza en esta región privilegiada llamada a ser un emporio en un porvenir no muy lejano (*id*.).

20 El robo de las perlas, a los pescadores ilegales y al Estado, queda representado abiertamente en la trama en el penúltimo capítulo. (N. del C.)

Fray Dionisio, por el contrario, en el relato del capítulo III menciona a Gonzalo de Ocampo como responsable de los hechos históricos de haber colgado a los indígenas sublevados en los mástiles de las naves y de alabar la maestría de los perros en apresar ferozmente a los nativos. La ironía y el humor de la parodia impugna el éxito de los escritos de Tiberio Mendoza: «Aun cuando no tenía a la mano su biblioteca en el momento de escribir, el artículo "Los fantasmas de Cubagua" tuvo el mismo éxito inexplicable que alcanzaban siempre sus escritos» (*id.*). En la novela la parodia del personaje historiador establece una distancia crítica con el discurso historiográfico tradicional como expresión de la conciencia sobre la historia. La parodia del personaje historiador tradicional, los recursos de la ironía y el humor forman parte de los juegos estéticos de la ficción característicos de la narrativa intrahistórica.

A fray Dionisio en el presente de la novela, lo define su empatía y respeto por la cultura de los indígenas con quienes convivió. Por ello, cuando narra el capítulo III expone la problemática indígena desde su condición de conocedor y asimilado a esa cultura. Su narración se basa en la lectura de las crónicas de Indias que él mismo menciona: «Si usted ha leído las crónicas de Cubagua, sabrá que aquí estuvo el conde milanés Luis de Lampugnano» (25). Citar las fuentes de textos históricos responde al «diálogo intertextual con los discursos historiográficos»[21], otra de las expresiones o textualizaciones de la conciencia de la historia de la narrativa intrahistórica. La cita de las crónicas expresa la intencionalidad evaluadora del texto histórico al aplicarle la perspectiva desde abajo a los indígenas. En las crónicas, los indígenas sublevados son los antípodas perfilados por un discurso envilecedor que los convierte en villanos. Fray Dionisio (que es la voz más cercana a la de Núñez) cambia esa visión unilateral de la ideología eurocéntrica de las crónicas, por una representación del indígena que desmonta su imagen deformada. Las crónicas, de acuerdo con su carácter oficial subordinado al poder real, hacen la apología de los vencedores, los militares españoles. En contraste, el relato del fraile narra la historia de los indígenas vencidos. Expone la frialdad con que los esclavistas

21 Rivas, ob. cit., p. 36.

españoles los marcaban con hierros calientes, cazaban y herían con perros. La perspectiva de fray Dionisio no excluye al bando de los españoles y con ello evita el maniqueísmo y una simple inversión de papeles de malos en buenos: «También perecen los blancos acosados por los dardos mortíferos [de los indígenas] por las fieras y el hambre» (36). Defiende también a los frailes protectores de los indígenas, por tanto incluye las voces de todos los actores.

Fray Dionisio de modo crítico expresa que el conflicto entre indígenas y conquistadores: «es la iniciación de una lucha que no ha terminado aún, que no puede terminar» (36). Ese «aún» «que no puede terminar» alude al presente para poner en evidencia el carácter de relato contado y no de historia vivida en el pasado. Enfatiza que se narra desde el presente con el fin de evaluar el suceso histórico y el modo cómo el pasado se repite e incide sobre el presente. Rivas denomina a este rasgo «narración autorial o intervención del narrador» que explica «el presente por el pasado histórico» y constituye un modo de expresar la conciencia de la historia y su reformulación[22]. Para Ciplijauskaité, la narrativa histórica no representa lo real del pasado a la manera rankeana tradicional: sino que «se escribe el pasado como el presente y desde el presente»[23]. En la novela de Uslar Pietri, los datos historiográficos se funden en el tejido narrativo. Las fuentes no se citan, y se narra como presenciado en el pasado para acentuar el efecto de lo real del pasado, por lo que no se establecen contrastes críticos con el presente.

Si la problemática cultural del indígena no ha terminado, las preguntas de fray Dionisio a su interlocutor al final del capítulo III («¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?» [38]) sugieren que en el relato sobre la Nueva Cádiz, del siglo XVI, hay un trasfondo destinado a ser develado. Las interrogantes imponen un distanciamiento sobre la historia relatada: el discurso de la ficción reflexiona sobre otro discurso, el de las crónicas de Indias. La «reflexión sobre la escritura

22 Rivas, ob. cit., p. 37.

23 Ciplijauskaité, ob. cit., p. 40.

de la historia», es una de las expresiones de la conciencia de la historia del novelista[24]. Al inducir una respuesta, toda interrogante tiene un carácter abierto. Las interrogantes impiden cerrar el relato del hecho histórico de la explotación de esclavos indígenas, instauran una apertura. Una búsqueda de respuestas destinadas a la reflexión que el lector deberá encontrar porque en lo contado no se ha pronunciado una verdad única y concluyente. A ese «silencio» hay que llenarlo de voces críticas, interpretarlo y la labor se le destina al lector.

Para Ciplijauskaité, la nueva narrativa histórica sigue la línea de Certeau, quien considera «la historia como proceso de investigación lleno de dudas e incertidumbres que no admite cierre e invita a reconsideraciones»[25]. Las interrogantes de fray Dionisio fracturan la presentación de hechos históricos clausurados en el pasado. Trasladan el pasado al presente desde el cual se formulan las preguntas. Rompen con el efecto realista de lo presenciado en el pasado por el narrador al inducir en el lector la reflexión sobre el pasado histórico. Ofrecen el hecho histórico como un proceso todavía inacabado, porque se refiere a una problemática cultural actual que rebasa la situación histórica de la colonia. *Las lanzas coloradas* presenta la guerra como problemática compleja, la desacraliza a diferencia de la historiografía oficial y la narrativa precedente; pero despliega una mirada panorámica del gran evento de la guerra de Independencia como hecho histórico cerrado en el pasado ya superado. Presenta el pasado como resultado acabado del análisis de los datos documentales, por tanto la conciencia crítica sobre la historia no se manifiesta abiertamente.

Otra de las expresiones de la conciencia de la historia es la inclusión de discursos «alternativos al histórico» como la cita de textos míticos para relatar la historia[26]. El capítulo III entremezcla citas de las crónicas de Indias sobre personajes históricos (Gonzalo de Ocampo, Pedro Cálice, Antonio Cedeño, Ortiz de Matienzo, Diego de Ordaz) con la figura mítica latina de Diana

24 Rivas, ob. cit., p. 34.
25 Ciplijauskaité, ob. cit., p. 41.
26 Rivas, ob. cit., pp. 37-38.

Cazadora y el mito de creación ficticia de Cuciú. El mito de Cuciú se cita aludiendo al carácter oral de la tradición mítica indígena:

> Otros dijeron —y así lo refirieron durante mucho tiempo—, que Cuciú no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja, y confundida con las otras se cierne sobre los caños en la estación lluviosa (30).

El mito de Diana aparece representado en una estatua antigua de Diana que Lampugnano trae de Milán y a la cual le rinde culto. Después del ataque de los caribes a la isla de Cubagua, el conde Lampugnano discurre sobre la suerte de la estatua: «Su sangre hervía como si se hubiese bebido la noche en un filtro. Después de todo, Diana estaba a salvo, volvía a ser libre en medio de los bosques llenos de arroyos» (29). Lampugnano se refiere a la escultura como si hubiera cobrado vida igual a la escultura de Pigmalión, el mítico escultor de Chipre. A pesar de que el estado mental de Lampugnano es disperso, la ambiguedad del lenguaje acentúa la atmósfera de lo insólito y fantástico al afirmar que una estatua puede estar libre en los bosques. El relato del capítulo III combina la ficción de toda la historia del conde, con el mito y el registro de datos históricos de referencia objetiva. La mezcla de episodios míticos con los históricos, forma parte de los juegos estéticos de la ficción que rompen con la aspiración de veracidad, una de las búsquedas de la narrativa histórica tradicional. Recurrir al discurso mítico se ubica en uno de los presupuestos de la narrativa intrahistórica, la heteroglosia, combinación de varios discursos: el ficcional, el histórico, el mítico. Con la heteroglosia se apela a otro tipo de fuentes (las orales en la cual se inserta el mito) que no sean las exclusivamente documentales.

González Echevarría considera que el interés de la narrativa latinoamericana por la historia y los mitos americanos se relaciona con el intento de búsqueda de los orígenes[27]. Los mitos, relatos de origen (antropogónico, cosmogónico, teogónico o de una realidad

27 Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

parcial) por pertenecer a la tradición oral indígena, son los relatos iniciales americanos por excelencia. Las crónicas de Indias son textos primeros escritos desde el comienzo de la colonia para dar testimonio de los hechos sin el criterio de orden y coherencia de la historiografía a la cual preceden. Los mitos y las crónicas constituyen dos tipos de expresiones edificadoras de la tradición latinoamericana. *Cubagua*, al recurrir a los mitos americanos (el de Amalivaca y Vocchi en el capítulo V, el de Cuciú y Diana Cazadora en el capítulo III) y a las crónicas de Indias, indaga en la tradición histórica y cultural, revisita los orígenes de la formación latinoamericana. Tradición en el sentido auténtico al cual se refiere Unamuno la genuina y verdadera, la tradición eterna, diferente a la tradición mentira o creada siguiendo lineamientos del poder. En una nota de 1960, «Las carpetas de Clío», Núñez refiriéndose a la necesidad de una historia general que incluya la etapa colonial ignorada por los historiadores centrados en la etapa de la Independencia, afirma que sería «más indicado aún una revisión desde los orígenes americanos hasta nuestros días»[28]. Por ello, el autor mucho antes en *Cubagua* se remonta a las etapas silenciadas por la historiografía. Retoma la etapa precolombina expuesta en el relato del personaje mítico Vocchi, la etapa colonial en el capítulo III y el presente en el resto de la novela, como muestra de la visión de un todo de la narrativa intrahistórica.

Consideraciones finales

En el ensamblaje de lo histórico en *Cubagua* opera la consonancia entre la ficción, lo literario y el pensamiento de Núñez sobre «la otra historia» y «otra clase de héroes», de puntos tangenciales con lo intrahistórico de Unamuno. El resultado fue la innovación, la creación de un relato intrahistórico. El capítulo III «Nueva Cádiz» se erige sobre el rasgo más definitorio de la narrativa intrahistórica: la perspectiva desde abajo o subalternidad.

28 «Las carpetas de Clío», publicado en el diario *El Nacional*, Caracas, 10 de julio de 1960, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 139.

Derivada de la perspectiva desde abajo, se cierne no solo otra mirada de la historia, sino de la cultura latinoamericana con la valoración de la cultura indígena como parte de la visión de un todo, propia de lo intrahistórico. El relato manifiesta la conciencia de la historia con el personaje historiador, la parodia, el diálogo intertextual o citas de discursos históricos, la narración autorial, la reflexión sobre el discurso histórico, la presentación del pasado inconcluso desde el presente para revisar o interrogar el hecho histórico. Igualmente responde a la conciencia de la historia de romper con el criterio de objetividad del uso exclusivo de fuentes documentales y recurrir a tradiciones orales constitutivas de la cultura como el mito.

Las manifestaciones de la conciencia de la historia en la narrativa intrahistórica establecen una distancia crítica con la historiografía tradicional, hasta acercarse a los lineamientos de las nuevas tendencias como el nuevo historicismo y la historia desde abajo. La novela histórica tradicional tiene como trasfondo la perspectiva de la historiografía tradicional y en el plano literario sus propios presupuestos ajenos a lo intrahistórico. *Las lanzas coloradas* representa la novela histórica tradicional de tono épico con afán de objetividad documental, al igual que toda la narrativa histórica escrita en Venezuela antes de 1931. En el mismo año dos textos, el de Núñez y el de Uslar Pietri, abordaron la historia y la cultura mediante dos visiones opuestas. La innovación vanguardista supone ruptura con la escritura tradicional. El relato del capítulo III «Nueva Cádiz», por un lado, establece una ruptura con la narrativa histórica tradicional; y, por otro lado, anticipa la mayoría de los rasgos del subtipo de la narrativa intrahistórica en auge progresivo en las últimas tres décadas del siglo XX. El basamento intrahistórico enriquece las significaciones y aportes de la novela en los planos literario y cultural. El reconocimiento del indígena, de su tradición cultural como parte activa de la cultura latinoamericana, esbozó el concepto de heterogeneidad cultural latinoamericana mucho antes de su formulación.

Si ya *Cubagua* ha sido considerada una de las novelas iniciadoras de la vanguardia y modernidad literaria en Venezuela, la propuesta de lo intrahistórico constituida en el primer antecedente de la narrativa intrahistórica posterior, ratifica su relevancia y significaciones.

A propósito de la reescritura de los mitos en *Cubagua**

Cécile Bertin-Elisabeth

> Porque en el principio de la literatura
> está el mito, y asimismo en el fin.
>
> Jorge Luis Borges

Convendremos que los mitos[1] (del griego *mythos:* relato) cargados de símbolos y que relatan acontecimientos que se hallan en una temporalidad anterior a la historia de los hombres o acontecimientos históricos, verdaderos o deseados, pretenden aclarar —en una especie de historia y filosofía poetizadas— diversos aspectos de la vida individual y colectiva. Por consiguiente, por la evolución de los contextos históricos, lingüísticos y geográficos se ven, sin duda, más que toda otra forma de relato, constantemente sometidos a los procesos de reescritura, a juegos entre identidad y variaciones. Los mitos se esfuerzan indudablemente en aclarar fenómenos naturales inexplicados así como acontecimientos sociales (como los ritos…). En suma, ilustran todas las interrogaciones humanas (metafísicas, psicoanalíticas, etc.) porque permiten expresar lo que los seres humanos suelen preguntarse tanto del punto de vista político como ético-moral.

Así pues, el mito, popular o literario, siempre vivo y determinante en cuanto al comportamiento de un sujeto, evoluciona

* Trabajo presentado en la Sorbona y publicado por Julien Roger, ed., *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine* 4, Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo, dirs., Université Paris, Sorbonne, 2010. La traducción es de su propia autora, especialmente para su inclusión en este volumen.

1 Véanse Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1974; y Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils Cru à leurs Mythes?*, París, Seuil, 1983.

mientras sigue siendo evocador en el imaginario de los autores y de los lectores. Claude Lévi-Strauss demuestra asimismo como todo mito se compone a fin de cuentas de múltiples variantes, o sea como una manera de funcionar que se asemeja a los mecanismos propios de la literatura. Si esta concepción dinámica[2] del mito invita por lo tanto a interrogar sobre la fecundidad de dichos relatos constantemente renovados, la evocación de la reescritura de un mito (o de un texto literario) resulta ser finalmente una tautología. Sin embargo, ¿no habrá cierta contradicción en asociar mito y reescritura mientras que el mito se desarrolla en primer lugar en las sociedades sin escritura? En efecto, todo texto escrito es ya reescritura de textos transmitidos de manera oral. ¿Será por consiguiente el mito el tipo del pre-texto por antonomasia?

Reescribir, según los diccionarios, significa escribir o redactar de nuevo un texto que ya había sido escrito, modificándolo (y no copiándolo de la manera más exacta posible como lo hubiera hecho un amanuense). La reescritura siempre resulta ser una segunda escritura que sigue a la primera, o sea la lectura-reescritura de textos y de sus márgenes según el proceso de la transtextualidad[3]. Al elegir la postura epistemológica de la reescritura, se trata de dar a entender la articulación entre un texto y sus «otros» posibles. Este esquema dialógico entre por lo menos dos sujetos de escritura induce a una gestión del texto anterior y remite al «otro del mismo» según la formulación de Gérard Genette[4].

Enfocaremos en este trabajo, dedicado a la reescritura de los mitos en *Cubagua* (1931), del escritor e historiador venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), los lugares donde se establecen las relaciones transtextuales. Importará en primer lugar buscar cuáles son los mitos principales, tanto occidentales como orientales y precolombinos, que aparecen en *Cubagua* y según qué

2 Pensamos en el *work in progress* de Joyce, así como en la «obra abierta» de Umberto Eco.

3 Gérard Genette, *Palimpsestes-La Littérature au Second Degré*, París, Seuil, 1982.

4 Gérard Genette, «L'autre du même», *Corps Ecrit, Répétition et Variation* en Revista PUF, París, 1985.

modalidades. En segundo lugar, cuestionaremos el desarrollo a lo largo de la obra del viaje mítico de un protagonista desdoblado (Leiziaga: 1925 / Lampugnano: hacia 1520) para resaltar el valor simbólico y entender su sentido profundo. ¿Serán reescrituras que pretenden modificar algo al buscar la alteridad o que nacen de una repetición que se desea fiel? ¿Qué concientización puede suscitar la reescritura de mitos en esta obra que se vale de las omisiones de la historia para una adaptación a las necesidades contemporáneas, una (re)contextualización, es decir una lectura activa de los mitos?

Mitos trenzados para una relectura de la historia oficial

Cuando Enrique Bernardo Núñez contó como se le ocurrió escribir *Cubagua*, apunta de entrada la importancia del proceso de reescritura, en la cual se entrecruzan ficción y realidad, a partir de la lectura de una crónica de la época colonial:

> En la capilla había un altar roto, de ladrillos, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo, contra la pared, una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de fray Pedro de Aguado, hallado por azar entre los pocos libros del Colegio de La Asunción, en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron a mi memoria, y ese fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad[5].

5 En Rodrigo Suárez Pemjean, «La estructura mítica del viaje del héroe en *Cubagua* y su relación con la nueva novela histórica», Santiago de Chile, 2006. Recuperado en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/suarez_r/html, p. 16. [La cita proviene de «Algo sobre *Cubagua*», en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963 (N. del C.)]. A la crónica de fray Pedro de Aguado, el crítico Domingo Miliani le agrega *Historia del Nuevo Mundo* (1547) de Jerónimo Benzoni.

Pero, precisamente ¿cómo procede Núñez en relación con los diversos mitos que introduce en *Cubagua*? Roland Barthes[6] recuerda las diferencias que existen en la Edad Media entre el *scriptor* que copiaba sin añadir nada, el *compilator* que añadía elementos que no le pertenecían, el *commentator* que insertaba comentarios para que el texto fuera más inteligible y, por fin, el *auctor* que se apoyaba en lo que los demás ya habían dicho. ¿Quiere Enrique Bernardo Núñez solo «corregir» el texto anterior, considerado como no acabado, para «mejorarlo» en algún sentido o intenta transmitir, entre identidad y alteración, un mensaje particular?

En suma, al comparar esta obra con los mitos como nos fueron transmitidos de modo tradicional, nos interrogaremos sobre lo que conserva o elimina Enrique Bernardo Núñez en dichos relatos. De cualquier modo, toda reescritura implica, según grados distintos, identidades y diferencias entre lo mismo y lo otro[7]. En efecto, cuando un autor vuelve a escribir un texto, ¿no elige a la vez una postura reflexiva y crítica? Lo otro del texto es también el texto del otro. Obviamente, ciertas situaciones históricas contribuyen a profundizar en las preguntas fundamentales que los seres humanos suelen hacerse. A principios del siglo XX, la presencia del imperialismo norteamericano en América del Sur parece haber reactivado inquietudes referentes a la colonización española.

Platón considera que los mitos son una manera de traducir algo que remite a la opinión (y no a la certidumbre científica) y que pone de relieve lo simbólico de la imaginación. Importa recordar que uno de los elementos propios de los mitos es que se trata de tradiciones orales, o sea otra manera de interrogar la historia escrita oficial. Así pues, los mitos, transmitidos primero oralmente, pueden inscribirse como alternativas respecto a la historia oficial, a la historia escrita. Por eso, las múltiples evoluciones de estos relatos facilitan la comprensión del proceso inacabado de la historia.

---

6 *Cf.* Roland Barthes, «Prière d'insérer», *S/Z*, Seuil, París, 1970.

7 «El otro del mismo» es el título de un artículo de Gérard Genette en el que demuestra la imposibilidad de variaciones sin repeticiones y viceversa, en «Corps Ecrit» 15, ob. cit.

Varios mitos afloran de manera más o menos evidente en *Cubagua* (como por ejemplo el de las Amazonas [40][8] y el de El Dorado[9]), pero dado los límites de este artículo solo nos interesaremos por estudiar dos capítulos de los ocho con que cuenta la obra, a saber, el tercero, titulado «Nueva Cádiz» y el quinto, «Vocchi», que introducen en cuanto al primero el mito grecoromano de Diana Cazadora y, el segundo, el del dios viajador indígena que se desplaza por los mares y los ríos: Vocchi. Ambos capítulos aluden además a períodos históricos no contemporáneos. Evocaremos también el sexto capítulo: «El areyto» dado que presenciamos en él la reunión de Leiziaga y del dios Vocchi mediante un anillo que posee la familia del protagonista desde su llegada a la colonia americana[10].

El espacio-tiempo de la anécdota del tercer capítulo corresponde a la ciudad de Nueva Cádiz en el siglo XVI[11], época cuando se explotaban allí las perlas, momento cuando se produjo la rebelión de los indios de Cumaná. Alternan elementos sacados de las crónicas de las Indias (con sus personajes históricos: Gonzalo de Ocampo, Pedro Cálice, Diego de Ordaz, etc.) y mitos tradicionales como el de Diana Cazadora, o ficcionales como el de la india Cuciú.

Empezaremos a analizar de manera más detallada el mito de Cuciú, cuya llegada a Nueva Cádiz se equipara con la de Arimuy, un héroe indígena, también ficcional, que representa por su valentía —reconocida incluso por los españoles (49-50)— a todos los héroes anónimos y que permite que se ponga de realce la resistencia indígena al principio de la época colonial[12]. Llama la atención a este respecto el hecho de que se describa a este personaje como si fuera un nuevo Cristo: «[…] con el aspecto de un crucificado de piel

8 *Cubagua*, en *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, pról. Domingo Miliani.

9 «¡Mejor es ir al Huyapari! Han encontrado oro en las sepulturas. ¡Hay un pueblo de gigantes cuyas macanas son de oro y combaten con anchos escudos de oro!» (36) y: «Los murciélagos y serpientes del Huyapari, las flechas envenenadas, cuando no mataban, abrían la carne para una horrible agonía. […] Pero si eran curados iban de nuevo en busca de oro» (42).

10 Se alude a este anillo desde el segundo capítulo de *Cubagua*, p. 30.

11 Hubo una rebelión de los indios de Cumaná y Maracapana en 1520. Atacaron las islas de Cubagua y de Margarita.

12 Afirma Arimuy: «El que quiera su libertad que la conquiste» (49).

cobriza […]» (50). Este hijo del cacique Toromaina ataca, con la ayuda de piratas franceses, a los españoles encabezados por Gonzalo de Ocampo[13]. Cuciú es condenada a la hoguera[14] y se nos proponen dos variantes —como suele ocurrir en los mitos— como para rechazar los límites de toda «verdad» y poner en tela de juicio las versiones oficiales de la historia:

> Cuciú murió en la hoguera. Su cuerpo amarrado sobre la pira, era un árbol de rojos botones […]. Quedaba allí una masa negra. El olor a carne fue arrastrado por la brisa, llevada muy lejos, sembrada por las cenizas en el agua.
> Otros dijeron —y así lo refirieron durante mucho tiempo—, que Cuciú no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja […]. (41-42)[15].

Cabe notar cómo los mitos se entrecruzan. Así, pues, se sugiere desde el inicio del primer capítulo una asociación entre el mito grecoromano de Diana, que domina en el tercer capítulo, y el de Dionisio a partir del nombre de uno de los personajes principales de la obra, a saber el fraile Dionisio de la Soledad. Pero se trata también de un personaje sacado de la historia, citado por Francisco López de Gómara en su *Historia general de las Indias* (capítulo LXXVI). Mitos e historia quedan trenzados así de manera constante como veremos más adelante. Entonces, el quinto capítulo introduce por su parte elementos de la mitología indígena, que narran en realidad las acciones de dos dioses: Vocchi y Amalivaca, presentados en una temporalidad de dimensión mítica. Se añaden, además, alusiones a elementos de la cultura amerindia como «el areyto» y «los piaches» que completan esta orientación que rompe

13 Véase Jerónimo Benzoni, *Historia del Nuevo Mundo*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1962.

14 «Cuciú» significa «luciérnaga», o sea una idea de luz que anuncia las llamas de la hoguera.

15 En *El reino de este mundo* volveremos a encontrar este tipo de metamorfosis, con la transformación de Ti-Noël en pájaro. Carlos Fuentes evoca una elaboración mítica del paisaje perdido entre caos y cosmos en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz - Planeta, (1969) 1977, p. 50.

con los modelos eurocentrados. El mito de Amalivaca y de su hermano Vocchi se ve además desplazado del punto de vista espacial, ya que pasa del Orinoco a la isla caribeña de Cubagua, la cual se halla no muy lejos de Margarita[16]. Bien se ve entonces que Enrique Bernardo Núñez elabora sus fuentes con intención de ruptura respecto a los esquemas clásicos.

Importa señalar el paralelo que se establece entre los dos mitos principales desarrollados en *Cubagua* mediante el personaje femenino Nila, presentada como si fuera la hija de un cacique indio, criada a la manera occidental por el fraile Dionisio que cuida de ella. Nila está identificada con Diana por la fuerza varonil que posee y con Venus dado que su belleza atrae de manera irremediable a los hombres. Vemos entonces a los indios bailando alrededor de la estatua de Diana[17] como los que rodean a Nila, asociada con la diosa indígena Erocomay durante la ceremonia iniciática de las catacumbas de Cubagua[18]. La profundidad mítica sincrética de aquel personaje ficcional se ve reforzada por su nombre: Nila Cálice. En efecto, en la mitología hindú, Nila es uno de los tres aspectos (Shri, Bhumi y Nila) del poder del deseo de la gran diosa Devi. Se relaciona con el color azul, lo que se corresponde muy bien con el contexto insular de la obra. Su apellido Cálice, también llevado por otro personaje, un leproso cuyo rostro está descrito como una sinécdoque de la isla de Cubagua[19] —con quien se afirma que no tiene ella ningún parentesco—, puede, claro está, aludir a un vaso sagrado pero la relaciona también con el mundo

16 Señaló Alejandro de Humboldt, que dicho mito se extendió entre los caribes.

17 *Cubagua*, cap. III.

18 *Cubagua,* ob. cit., p. 72: «Tomó el polvo que le ofrecía en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz. Veía su anillo en el dedo de Vocchi. Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados y adornados de conchas se enlazaban de la mano. En medio de ellos está Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en la piel cobriza, un resplandor de vía láctea. […] Girando en torno de Nila daban comienzo al areyto. […] Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía cobraba expresión en el semblante de Vocchi, la misma melancolía de ciertos bailes y canciones».

19 Ob. cit., p. 28: «Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro».

vegetal del cual la diosa hindú asume todas las formas. Podríamos también alegar que las primeras letras de este apellido, asociadas con las del nombre de la muchacha, pueden remitir a otro mito, el de Calibán cuya rebelión bien se ve expresada por el personaje de Enrique Bernardo Núñez.

Es evidente que, en ambos mitos, predomina el aspecto pagano. No se percibe ningún soplo de la palabra divina monoteísta cristiana en los mitos reescritos por Enrique Bernardo Núñez, sino más bien una reviviscencia del paganismo indígena, relacionado con otros mitos. ¿Será por lo tanto una visión mítica secularizada? Enrique Bernardo Núñez se vale de la dinámica motriz del mito, desarrollando de modo paralelo una nueva creencia en la fuerza regeneradora de la literatura histórica. De hecho, al insertar mitos en *Cubagua*, se rompe con la temporalidad lineal del relato para situarse en una temporalidad a la vez mítica y de reconstrucción histórica.

Es imposible ignorar que el mito de Diana se introduce gracias una estatua de dicha divinidad romana llevada a Cubagua por el conde de Lampugnano, personaje real, o sea una nueva asociación entre elementos míticos y elementos históricos. Recordemos que la Diana romana, es decir Artemisa para los griegos, es la hija de Zeus y de Leto. Se suele presentar como una diosa lunar que se divierte en las montañas mientras que su hermano gemelo Apolo es un dios solar. A este respecto, Diana participa de las características de la diosa hindú Nila, relacionada con el claro de luna como Selene. Indomable, Diana es la salvaje diosa de la naturaleza que se muestra reacia ante los hombres y sin piedad en contra de las mujeres que ceden a la atracción amorosa. Así pues, vemos a Nila rechazando las propuestas amorosas de Teófilo Ortega, diciéndole: «no es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida» (61). Cazadora como Nila[20] castiga cruelmente a cualquier ser humano descortés metamorfoseándolo en ciervo, y haciéndolo devorar por sus propios perros, los que están claramente presentes en el tercer capítulo[21].

---

20 Ob. cit., p. 7: «La pasión de Nila era la cacería […]».

21 Ob. cit., p. 40 y 43: «Solo el mastín que tenía a los pies, fiero y hosco, era repulsivo, pero la llevarían consigo, y en el verde seno de los bosques, entre

En el quinto capítulo, resalta una verdadera valorización del mundo americano gracias al recuerdo de dioses del panteón indígena, como si fuera un legado cultural precolombino que enriqueciera el presente desde el pasado. El juego de la reescritura se ve reforzado por el hecho de que Leiziaga lea este relato a partir de un manuscrito que acaba de encontrar (65)[22]. La teogonía de Vocchi, reelaborada por E. B. Núñez, presenta entonces a un dios viajero empujado por una tempestad desde Asia central (nacido en Lanka[23], es decir en Ceilán, otra isla famosa por sus perlas…), cruza el océano hasta «un país desconocido» (66) cuya descripción de las infraestructuras modernas da la impresión de una aceleración del tiempo: «Había allí ciudades opulentas surcadas de canales, descollando entre palmeras y jardines. Los hombres se remontaban en máquinas [¿ascensores?] y se comunicaban a grandes distancias por medio de las señales de sus torres [¿transmisiones radiofónicas?]» (*id.*).

Los mitos indígenas sobrevivieron en la tradición escrita a partir de su relectura por los europeos, y el venezolano Núñez los revaloriza para fundar la historia de la isla arquetípica de Cubagua, la cual concentra la de toda la América hispánica. Así pues, de manera muy moderna para su época, E. B. Núñez, aficionado a las crónicas antiguas, defiende la parte activa del aporte indígena a la cultura hispanoamericana. En efecto, esta creencia en Amalivaca y en Vocchi había sido registrada por el padre Filippo Salvatore Gilij (1721-1789), quien vivió dieciocho años con los

---

las orquídeas más bellas que el oro, su presencia sería igual a la de la luna» y «Antonio Cedeño tiene de la mano un perro negro con movimientos de ferocidad impaciente. Ocampo habla de la maestría y el coraje de algunos perros en apresar salvajes».

22 En la introducción de dicho capítulo, en las dos versiones que se conocen (la editada en vida y la póstuma), quien encuentra el texto de Vocchi es el narrador no representado, en rol de autor implícito, y, en una de ellas, da cuenta de que Leiziaga se lo había entregado al coronel Rojas, se presume que al final de la trama, cuando es hecho preso por este. (N. del C.)

23 *Cubagua*, ob. cit., p. 65: «Vocchi nació en Lanka, y en su adolescencia hacía el trayecto de las caravanas a través de la Mesopotamia hasta Bactra y Samarcanda».

indígenas del Alto Orinoco, en su *Ensayo de historia americana*[24] y más tarde por Alejandro de Humboldt (1769-1859), en su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*[25] (1799), quien evoca una mitología local (relacionada con las rocas grabadas de La Encaramada - *Los tambores de Amalivaca*) según la cual Amalivaca se presenta como padre de los tamanacos y se cuenta que llegó en un barco en el momento del diluvio (68), llamado «la edad del agua». Todos se ahogaron, salvo un hombre y una mujer, refugiados en las montañas. Vocchi y su hermano Amalivaca dieron a la tierra su forma actual y crearon a los hombres a partir de frutas de palmera «moriche»[26]. También según Humboldt, ambos hermanos se esforzaron en vano en seguir la corriente del río Orinoco, para bajarlo y para remontarlo. La versión de E. B. Núñez muestra el encuentro de Vocchi y Amalivaca, después del diluvio, cuando se reconocen como hermanos: «[…] vio venir una barca con muchas velas y desplegadas, en la cual había un hombre escapado también de la catástrofe. Era Amalivaca. En su inteligencia y en su poder reconocieron que eran hermanos» (67). Indica Núñez que los hombres preexistían a esos dioses —en un continente presentado como «mutilado»— sin ejercer sobre ellos su poder, pero presentándose como sus creadores. Deciden no despertar sus recuerdos y les proponen más bien un nuevo génesis (una mitología…)[27] indicándoles que habían sido creados a partir de la fruta de una palmera:

> Amalivaca les dijo que él les había creado arrojando aquellos frutos por encima de los hombres, y a esa idea se mostraron felices, como si la palmera, símbolo de sus vidas les diese un alma nueva capaz de librarles del pasado. Los tiempos comenzaron de nuevo (68).

24 Según Gilij los indios tamanacos presentan a Amalivaca como si fuera un hombre blanco que hubiera vivido con ellos en Maita y que hubiera creado el mundo. *Saggio di Storia Americana*, 1780.

25 Alexander de Humboldt, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, París, Imp. de J. Smith, 1824, t. 8, pp. 244-245.

26 Palmera de la América intertropical de tipo *mauritia*.

27 Quizás haya utilizado también Enrique Bernardo Núñez la obra de Arístides Rojas, *Leyendas históricas de Venezuela* (1890).

Resalta el hecho de que Vocchi deseara retornar a su país natal y cuando vuelve [a América], no consigue proteger a los amerindios de los europeos[28] en esas tierras designadas como perdidas. Su llegada se presenta de manera sobria e impersonal: «Algunos arribaron casualmente a ellas» (68). Esta visión antropogónica queda reforzada por la sugerencia de que los dioses están hechos a la imagen de los hombres[29].

Cabe señalar que E. B. Núñez privilegia a Vocchi y no a su hermano Amalivaca, comúnmente presentado como el héroe salvador por antonomasia y tradicionalmente citado, como en la obra «Maestros ambulantes», de José Martí, en la cual se alude a la leyenda del Padre Amalivaca que: «para crear a los hombres y a las mujeres, regó por toda la tierra las semillas de la palma moriche»[30]. Alejo Carpentier también utiliza aquel mito y precisa: «[…] leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado (Amalivaca es el héroe de una leyenda idéntica a la del Diluvio) […]»[31]. Es evidente que E. B. Núñez se preocupa por valorizar héroes no (o menos) tradicionales, tratando de poner de relieve las omisiones de la historia oficial a partir de una reescritura de los mitos que se vale sobre todo de los márgenes y no de los elementos centrales.

---

28 No se emplea la palabra «europeo». Se presenta de manera muy negativa a un grupo mediante la utilización del plural: «Vestían horribles armaduras. Eran sucios, groseros, malvados» (69).

29 «¡Ah, la esclavitud de los dioses condenados a seguir siempre a los hombres!» (66).

30 *La América* (1884), en *Obras escogidas*, La Habana, Editora Política, 1978, t. I, p. 380. Podemos pensar también en el «gran Semí» a quien alude José Martí al final de *Nuestra América* y relacionarlo con Amalivaca. Véase a este respecto Cintio Vitier, *Temas martianos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1990.

31 *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 32. Alejo Carpentier vivió en Venezuela entre 1945 y 1959. Cabe recordar la importancia de este mito en *Los pasos perdidos* (1953) con el poder mágico del río y la utilización del diluvio, como en su relato «Los advertidos». Después de Jung, Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss ponen de relieve la confluencia de las mitologías.

Al trenzar los mitos, destaca la confusión de los reinos que parecen así reforzar la dimensión mítica global de *Cubagua*, siendo reificados los humanos —como la india Cuciú que se funde con y en la naturaleza (41)— o siendo vegetalizados: «Son hombres cardones» (83). De la misma manera, las cosas se humanizan como la estatua de Diana, descrita como una mujer blanca[32]. Bien se ve entonces cómo los relatos mitológicos se mezclan inextricablemente: «El arco era semejante a los suyos, y el manto, que apenas velaba uno de sus pechos, les recordaba el de algunas hembras de su raza, bellas guerreras que reinaban entre mujeres, las cuales volvían siempre victoriosas» (40). Por lo tanto, dichos juegos acaban por crear una virtuosa tonalidad poética.

Conviene deducir que este tratamiento particular del tiempo facilita los cambios de escala y permite que afloren mitologías diversas, como una vuelta constante hacia los orígenes. Pensamos por ejemplo en elementos cósmicos insertados en el relato, en particular en la evocación de las estrellas, de la luna y del sol[33]. Dicho de otra manera, una llamada a diversas mitologías nutre este texto en el cual aparece de manera clara como los imaginarios del Antiguo Mundo enriquecieron los del Nuevo Mundo. Obviamente, E. B. Núñez considera de manera igualitaria los elementos mitológicos del Antiguo y del Nuevo Mundo. Introduce en particular un elemento preciso de la cosmogonía indígena al aludir a un diluvio: «Un día el mar cubrió las ciudades florecientes. Al disiparse la noche de muchos días una calma inmensa descendió sobre las aguas» (67), lo cual nos hace pensar evidentemente en el relato bíblico, aunque el autor no establezca lazos directos con el libro del Génesis. En suma, al trenzar los mitos occidentales y orientales, los de la Antigüedad y los de América en el caso de Nila, parecida

32 *Cubagua*, ob. cit. «Sus voces se alzaron a una vez saludando la aparición de la mujer blanca, bella e intrépida. La habían dejado en la pequeña explanada del Ayuntamiento y hasta entonces había pasado inadvertida» (39).

33 Recordemos que en *Leyendas de Guatemala* Miguel Ángel Asturias se esforzó en revitalizar a la vez el idioma y los temas propios del *Popul Vuh*, como lo hará Alejo Carpentier respecto a las raíces africanas en *Ecue Yamba O* y Arturo Uslar Pietri en *Las lanzas coloradas* en cuanto a las contradicciones de los diversos mestizajes culturales.

a una Amazona negra (por ser tan azul) escapada del *Cantar de los cantares*, a la vez Diana cazadora y representante de la mitología del Orinoco, podemos apostar que E. B. Núñez intentó fundar una nueva manera de acercarse a la americanidad, unificada en su heterogeneidad.

Por otra parte, se presenta un elaborado tejido, simbólicamente expresado por ancianas que, como Parcas amerindias, tejen mientras miran el mar, señal de eternidad. Tejen el pasado y el presente, la vida y la muerte, el movimiento y la falta de movimiento como un eterno retorno:

> mujeres ciegas por el tracoma concentran su mirada en el mar. Tejen cestas y esteras. Tejen febrilmente. En el aire embalsamado las visiones nocturnas salen al paso y luego, como toda imagen salida de nosotros mismos se aleja y desenvuelve su propia vida […] (89).

Sin duda alguna, la elección de este tipo de escritura se opone a los modelos (y a las filosofías) anteriores y en particular rompe con el positivismo. Cabe en efecto recordar que Enrique Bernardo Núñez, con mucha ironía, reproduce de manera caricaturesca los discursos positivistas como cuando el doctor Almozas, como médico, exige el progreso mientras utiliza un fórceps oxidado (10):

> —El mundo cree aún en leyendas y fantasmas. El progreso tiene que luchar todavía contra la ignorancia. Y el doctor Figueiras, que tampoco sabía nada del ñopo y del «Elixir del Atabapo» y de que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado, decía en la noche, en la tertulia de Jesús Quijada: —No me equivoqué en mi juicio acerca de este señor Leiziaga. […]. Muy probablemente está loco (94).

Resulta lógico por lo tanto plantearse ¿qué preguntas podemos hacernos sobre la condición humana, en general, y sobre la identidad hispanoamericana, en particular, ante aquellas divinidades míticas? Al basarse en una mito-historia de los tiempos primarios americanos, Enrique Bernardo Núñez parece convertir

el mito en una fuente de regeneración. Pensamos en efecto en la atmósfera de decrepitud de los personajes y de los lugares de *Cubagua*: con el médico Gregorio Almozas, que utiliza un fórceps oxidado; el viejo juez Leonidas Figueiras más ocupado por su amante la mulata Andrea, que por hacer reinar la justicia; el secretario dipsómano Benito Arias o el autóctono Pedro Cálice, cuyo cuerpo está corroído por la lepra casi como las ruinas de Nueva Cádiz. Según esta concepción a la vez mítica y anticolonialista de la historia hispanoamericana, Nila Cálice es sin duda el mejor ejemplo de lucha, como protagonista llena de fuerza (¿la de los líderes que se necesitan?), conocedora del mundo occidental y preparada para dirigir su destino[34]. Esta «calibanización» (su monstruosidad es quizás su androginia), basada en su rebelión intrínseca, recuerda también la fuerza mágica de Próspero. Hay que recordar entonces que Calibán fue primero representante del pueblo en Shakespeare antes de convertirse en el símbolo del indígena oprimido en la obra de teatro *Una tempestad* de Aimé Césaire[35].

José Balza evoca por su parte la «geología fantástica» de *Cubagua* y afirma: «*Cubagua* es, entonces, un adelanto de aquello que Irlemar Chiampi considerará como "realismo maravilloso", solo que en lugar de entonar la consabida ruta de lo ingenuo, la novela se levanta como un testimonio [...]»[36].

En definitiva, convendremos que E. B. Núñez cuestiona las formas tradicionales de la narrativa y opta por una nueva vía, no explícitamente nombrada todavía en los años 30, pero que nutrirá

---

34 Apunta Domingo Miliani: «Allí están igualmente los mitos lunares de Selene o los de la virginidad venerada en una Diana clásica que se trasmuta en virgen prostituida en las universidades yanquis: Nila Cálice, expresión de la mitología indígena orinoquense, actualizada en los nuevos mitos de la mujer cultivada en los estudios que ha realizado en la metrópoli de hoy. Mitologías griegas y maquiritare vienen a ser realizaciones simbólicas de un mismo mitema». Prólogo a *Cubagua - La galera de Tiberio*, ob. cit., pp. XXII-XXIII.

35 Aimé Césaire, *Une tempête*, París, Seuil, 1969, (Revista *Présence Africaine*, 1968).

36 José Balza, *Espejo espeso*, Caracas, Equinoccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997, p. 68.

el *boom* hispanoamericano. En efecto, volveremos a encontrar en escritos posteriores dicha elección del recurso al mito, intrínsecamente relacionada con los orígenes[37], para reescribir (y volver a leer) la historia hispanoamericana dejando de lado las hegemónicas verdades oficiales. *Cubagua* sería por consiguiente una de las primeras obras en sintetizar estas postulaciones desarrolladas varias décadas después.

Cuando el doctor Tiberio Mendoza, historiador, encuentra las notas de Leiziaga, las titula: «Los fantasmas de Cubagua» (91) y se apropia de ese texto. Así roba los escritos y las perlas de Leiziaga. Por añadidura, al indicar que es un resumen de antiguas leyendas y fruto del oscurantismo, le quita todo valor «real». Núñez nos muestra de esta manera, con cierta ironía, como la historia se puede fácilmente falsear. Evidencia por lo tanto los mecanismos del discurso oficial mediante su deconstrucción. Al subrayar las interferencias entre el discurso histórico y ficcional, E. B. Núñez muestra que no hay verdad histórica sino versiones alternativas. La ficcionalización de los personajes históricos contribuye a tal variedad, en particular cuando se rompen los estereotipos de la heroicidad de la historia oficial. Al introducir varias miradas (varios enfoques), Núñez refuerza la idea según la cual son posibles diversas interpretaciones. Podríamos relacionar este procedimiento con los análisis de Mijaíl Bajtin[38], formulados en otro contexto pero que evocan «el encuentro dialógico» de dos culturas que no se mezclan verdaderamente, cada una conservando su unidad mientras se enriquecen mutuamente.

El viaje mítico de Leiziaga-Lampugnano como método de exploración de un nuevo mito para que se reconozca la pluralidad americana

El recurrir a los mitos, tanto occidentales, orientales como precolombinos, así como la presencia de una doble temporalidad entre

37 Véase Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo*, 1990.
38 Mijaíl Bajtin, *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1984.

los siglos XVI y XX se expresa en *Cubagua* el deseo de escaparse de la dicotomía español/norteamericano/extranjero/dominador versus indígena/nativo/dominado. El mero hecho de que el protagonista conozca una verdadera duplicación refuerza este enfoque renovado, multifocal, de la escritura histórica. La combinación Leiziaga (1925) - Lampugnano (siglo XVI)[39] realza la explotación colonial e imperialista.

Resalta entonces que el viaje es el verdadero sustrato de la obra, a la vez geográfico, simbólico e identitario. Se trata en realidad del viaje del protagonista Leiziaga, el cual conserva la estructura mítica del viaje del héroe, aunque no represente al héroe tradicional sino más bien, por las dudas que tiene, por su encarcelamiento y su huida final, el envés del héroe de la patria que la historia oficial suele glorificar. Leiziaga sería entonces un antihéroe e incluso un pícaro, según Britto García[40], del mismo tipo que Miguel Franco en *Después de Ayacucho* (1920) o como los personajes de *Don Pablos en América* (1932). O sea un tipo de héroe del margen recurrente en la obra de Enrique Bernardo Núñez. Se trata por otra parte de una elección consciente de gran lucidez frente a la historia como lo prueban algunos artículos periodísticos del autor, en los cuales evoca «otra clase de héroe» (1957) o también «la otra historia» (1960)[41] y justifica sus elecciones anteriores de personajes comunes frente a glorias mentirosas de la historia convencional, que suelen servir de referencia.

Resulta claro, tal como el análisis de Rodrigo Suárez Pemjean[42], quien profundiza el hecho de que el recurso al motivo del viaje mítico constituye una verdadera estrategia narrativa que permite reescribir la historia de Venezuela a partir de la isla-sinécdoque

---

39 Los venezolanos solían interesarse más por el periodo de la Independencia.

40 Cf. «Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la historia, utopista», en *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997*. Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 645-668.

41 Véase Rosaura Sánchez Vega, «El relato intrahistórico en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez», *Omnia* 14 (2), mayo-agosto de 2008, Maracaibo, Universidad del Zulia, pp. 55-69.

42 Ob. cit.

de Cubagua[43]. Cubagua, por su historia, aparece por consiguiente como un lugar de concentración de traumas hispanoamericanos y de su posible trascendencia.

El viaje del «doctor Ramón Leiziaga, graduado en Harvard, ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento» (9) se presenta primero bajo la forma de la llegada a la isla de Margarita, encargado de inspeccionar los yacimientos de magnesita. Su estancia en la isla y el encuentro en particular de la misteriosa Nila Cálice le lleva a poner en tela de juicio su concepción del mundo. Además, es el fraile Dionisio de la Soledad, el tutor de la muchacha, quien —como si fuera un guía—le facilita el descubrimiento de Cubagua y de su historia. Así pues, se ven asociadas la explotación de las perlas en tiempos de la colonización con la explotación minera (magnesita/petróleo) contemporánea. Y fray Dionisio claramente interpela a Leiziaga con respecto a la repetición de la historia (54).

Es importante que el viaje de Leiziaga pase por su desdoblamiento como conde de Lampugnano, personaje histórico que vivió en el siglo XVI y había ideado, sin éxito, la utilización de un rastrillo que facilitaría la recolección de perlas, gracias al cual no harían falta muchos esclavos-pescadores. Este progreso técnico se oponía a los intereses económicos de los vendedores de esclavos, quienes impidieron que el conde de Lampugnano pudiera enriquecerse a sus expensas.

En suma, el conde milanés Luis de Lampugnano representa la figura no solo del extranjero sino también la del vencido, de la víctima del sistema político y económico de la época colonial. Contrario al héroe épico triunfante, muere pobre y olvidado. Se ve, entonces, al conde suicidándose en Cubagua (53). Y su muerte da vida a Leiziaga. Mientras que este, como sus antepasados españoles, solo deseaba enriquecerse, aprende a deshacerse de un pasado escrito de manera unívoca así como de sus apetitos materiales (o sea, del rechazo al mito de El Dorado). Eso da a entender también que en el

43 Fernando Aínsa explica cómo Cubagua fue uno de los primeros lugares colonizados y explotados por los españoles en Venezuela, *De la Edad de oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

mundo moderno ya no es el héroe un semidiós y evoluciona en un mundo desacralizado donde las fuerzas mágicas ya no se expresan de la misma manera, sin que estén del todo aniquiladas[44].

Una etapa transitoria y preparatoria resulta necesaria y constituye uno de los momentos claves del mito, insertado entre las fases de ida y vuelta del protagonista. De hecho, presenciamos en el sexto capítulo una especie de rito iniciático. Leiziaga, como si descendiera a los infiernos, entra en las catacumbas de Cubagua. Ahora bien, ¿no será el viaje por un lugar subterráneo un episodio imprescindible de los viajes iniciáticos? Y, como en la mayor parte de los ritos de iniciación, se ingieren sustancias alucinógenas, primero el elixir de Atabapo y luego un polvo ofrecido por el dios Vocchi. Leiziaga presencia entonces un baile (el baile del areyto) con Nila en el centro, lo que le permite medir sus propios límites (temporales, identitarios, psíquicos, etc.). Vuelve después a Margarita donde le acusan de ladrón y le encarcelan, antes de huir, geográfica y mentalmente hacia la liberación de sus quimeras. De manera tradicional, el héroe se opone a las fuerzas del mal y después de diversas pruebas triunfa y vuelve a su hogar en una especie de resurrección simbólica. Obviamente, el viaje de Leiziaga, quien se sentía forastero en su país, se convierte en un viaje iniciático gracias al cual renace mientras comprende mejor la propia historia y su identidad heterogénea. A todas luces, Leiziaga aparece como el doble moderno de Lampugnano, él que sigue siendo extranjero (incluso en su propio país) y que primero solo se interesa por el valor material de las perlas o del petróleo. Por eso solo fue en las catacumbas de Cubagua donde pudo percibir lo que le rodea de manera diferente, y contempla entonces las perlas con amor. Gracias al desdoblamiento (Leiziaga/Lampugnano), se pierde para renacer mejor en una verdadera palingenesia del hombre de antaño (Lampugnano) en el hombre nuevo (Leiziaga). Ahora bien, como para todo héroe, su aventura cobra un valor ejemplar para el conjunto del grupo y anuncia la posible regeneración de toda la

44 Véase Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1973.

sociedad, gracias a un mejor conocimiento de sus mitos, con los cuales resulta más fácil reexaminar la historia.

Ángel Vilanova ya había aclarado los esfuerzos de E. B. Núñez en trascender los límites de la historiografía tradicional, valiéndose de los mitos y de las leyendas como fuentes alternativas para el conocimiento del pasado[45]. De ahí su otro empleo, no lineal, de tratar el tiempo, en particular a partir del retorno a los tiempos primordiales.

Bien destaca el recurso precursor a la intrahistoria[46], o sea la elección de una perspectiva no tradicional en la cual personajes del margen ofrecen otra visión de la historia «oficial»[47]. Además, dos personajes muy distintos cuestionan la historicidad de un relato al subrayar los tratamientos divergentes posibles, a saber, fray Dionisio que conoce las crónicas de Indias y se caracteriza por una sincera empatía respecto a los indígenas —así narra a Leiziaga los acontecimientos del tercer capítulo[48] y propone interrogantes críticas, lo que demuestra su interés en sacar algo de este nuevo enfoque: «¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?» (54)— y Tiberio Mendoza, historiador oficial, que se presenta no sin ironía borrando en sus escritos de estilo grandilocuente los aportes del mundo indígena, sin vacilar en robarle las perlas. Plasma por lo tanto una distancia crítica de tipo paródico que se introduce en *Cubagu*a, alejado del discurso historiográfico académico.

45 *Cf.* Motivo clásico y novela latinoamericana (el «Viaje al averno» en *Adán Buenosayres*, *Pedro Páramo* y *Cubagua*), Mérida, Dirección de Cultura del estado Mérida, Consejo Nacional de la Cultura, 1993.

46 Véase el artículo de Rosaura Sánchez Vega, «El relato intrahistórico en *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez», ob. cit. Las teorías desarrolladas por Miguel de Unamuno (esbozadas desde 1895 al interesarse por la «historia desde abajo») ya habían sido explotadas en los años 30 por Enrique Bernardo Núñez.

47 Rivas define la intrahistoria como una nueva creación del pasado «desde una perspectiva ajena al poder y a los grandes acontecimientos políticos y militares». Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia (Ven.), Ediciones El Caimán Ilustrado, 2000.

48 Se narra el pasado desde el presente, lo que pone de realce que se trata de una relectura consciente de la Historia.

Al romper con la visión lineal de la historia y del tiempo, esta estética de la ruptura se reclama propiamente hispanoamericana, al asumir los fundamentos de la identidad múltiple de la zona. Esta búsqueda sobre la historia de la nación permite sin duda al mismo tiempo cuestionar los fundamentos de la época contemporánea, la de la dictadura de Juan Vicente Gómez y sus elecciones ideológicas y económicas, es decir la explotación petrolífera del subsuelo por los norteamericanos. Si con Gaston Bachelard sostenemos que todo mito es un drama humano condensado, comprendemos mejor su perduración en las situaciones económicas dramáticas contemporáneas: el oro negro sería la versión moderna de El Dorado. En suma, en *Cubagua*, Núñez propone la reescritura de mitos antiguos y a la vez cierta lectura de los mitos contemporáneos, prácticas socioculturales de su época, o sea un verdadero intento de equiparación entre historia y sociedad.

Hasta ahora el mito de la pureza había desembocado en una jerarquización de las culturas. El impacto del positivismo siguió siendo preponderante a este respecto en América del Sur, justificando entonces una superioridad de la civilización occidental, que avanza hacia el progreso, legitimando por consiguiente las misiones «civilizadoras». Como habíamos dicho, *Cubagua* participa de esta crítica al positivismo. La reflexión es otra. Nutrido por la historia, Núñez parece recordarnos que desde su «primer encuentro», la realidad americana, inédita para Cristóbal Colón, se dio a conocer mediante el empleo del campo léxico de lo «maravilloso». Evidentemente, Núñez se vale de eso. Como lo apunta el crítico Domingo Miliani, E. B. Núñez «[…] habrá de trazar una estela renovadora en la prosa narrativa contemporánea»[49]. Indudablemente rompe con los moldes tradicionales de la narrativa[50]. En efecto, hay quienes se suelen presentar como fundadores del realismo mágico y de lo real maravilloso, pero que lo harán después de él, sin citarle…[51].

49 Miliani, prólogo, p. XII.

50 Recordemos el éxito de este tipo de escritura en las obras de Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier a partir de su estancia parisina.

51 Incluso un compatriota suyo como Arturo Uslar Pietri no cita a Enrique Bernardo Núñez cuando proporcionó una lista de autores que desarrollaron

Esta acumulación de «posibles» marca su inherente «incompletud» y explicita el hecho de que la cultura es siempre una parcial reunión de diversos elementos. Así pues, Enrique Bernardo Núñez se esfuerza en valorar las maravillas americanas. Su fracaso a este respecto, dado que no fue reconocido en su época, transcribe toda la dimensión trágica de los mitos, similar a Leiziaga a quien se le considera loco cuando intenta transmitir su «mensaje» de reconocimiento de la mitología indígena a Tiberio Mendoza y al coronel Rojas, lo que prueba la ceguera de esa sociedad eurocentrada: «¡Qué imbécil! Carece del sentido de la historia» (91), dice Tiberio Mendoza. Ahora bien, según E. B. Núñez la solución está justamente en la historia, a saber en la relectura y la reescritura del pasado hispanoamericano, sin perpetuar los antiguos errores como el personaje Almozas, que persiste en concebir América de manera utópica, como un país de la cucaña[52]:

> ¡Ah, si la isla tuviese agua sería un paraíso! Aquí se dan excelentes uvas. ¡Las piñas son las más ricas y la variedad de pescados es infinita […]! ¡Si hubiese iniciativa! En nuestro país se puede hacer todo y todo está por hacer (9).

Resalta entonces que si la utopía mira hacia el futuro, Enrique Bernardo Núñez elige volverse hacia el pasado (mediante la

---

una nueva manera de escribir en América del Sur: «Detrás vendrían los creadores de esa extraña mezcla de ficción, realidad y poesía que he llamado realismo mágico. Fue el caso insigne de Asturias, Carpentier y algunos otros que por los años 30 iniciaron un nuevo lenguaje y una nueva visión que no era otra cosa que la aceptación creadora de una vieja realidad oculta y menospreciada. De *Las leyendas de Guatemala* a *Los pasos perdidos* y a la larga serie de nuevos novelistas criollos hay un regreso, que más que regreso es un descubrimiento de la mal vista complejidad cultural de la América hispánica. Esa nueva revelación se desarrolla y diversifica en grandes escritores que van desde Borges hasta García Márquez. Nada ha inventado García Márquez, simplemente se atrevió a transcribir lo que diariamente había vivido en su existencia en la costa colombiana del Caribe». Arturo Uslar Pietri, *Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 40-41.

52 Con una translación (para los personajes blancos) del mito de El Dorado y del país de la cucaña hacia Europa (salvo en el caso de Stakelun).

reescritura de los mitos) para permitir que se asuma el presente. De ahí sin duda la última frase de la obra: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (100). Privilegia también la valoración de la naturaleza americana. Así pues, al final del relato, la naturaleza parece participar de la toma de conciencia liberadora que motiva a Leiziaga:

> Una luna azul —quizás sea una representación de Nila-Selene que permitió que Leiziaga se volviera hacia los verdaderos valores— envolvía las serranías desnudas, los árboles, y hacía cintilar el nácar del camino infinito, desierto. Silencio vibrante. Una parte de su vida se derrumbaba sobre la otra. El mundo anterior se disipaba lejano, sin interés. El mar y la noche realizan esas liberaciones definitivas (99).

En suma, el viaje de Leiziaga, geográfico e interior, pone especial énfasis en las lagunas de su identidad y en particular pone de manifiesto el olvido, fomentado por siglos de historia oficial eurocentrada, del aporte indígena como elemento clave de la cultura hispanoamericana. Ahora bien, este olvido originaría entre otros el fracaso y el inmovilismo de esta sociedad de la cual Cubagua se puede leer como paradigma. Leiziaga siente de manera intuitiva la existencia de otro modo de vida. De ahí, se interroga en cuanto a su manera de vivir y de pensar, o sea un momento de crisis, de cuestionamiento de sus propios valores. La solución se la sugiere su guía fray Dionisio: «¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra» (34).

Dicho de otra manera, ¿no sería aquel secreto de la tierra —es decir el reconocimiento de elementos propios del espacio americano cuyos mitos permiten reactivar el recuerdo— un nuevo mito que Enrique Bernardo Núñez nos invita a profundizar a fin de conseguir como fray Dionisio elegir vías más felices en cuanto al enriquecimiento identitario, lejos de los espejismos de los bienes materiales?: «hay mucho oro, pero el padre Dionisio dice que hay algo más que oro, y lo creo. Yo lo llevo a veces» (100).

A modo de conclusión, podemos decir que *Cubagua*, obra publicada en 1931, resulta ser un *nouveau roman* histórico *avant la lettre*[53], y que E. B. Núñez intenta demostrar que una nación construye su identidad a partir del discurso histórico. *Cubagua* destaca desde luego como una contribución a la reflexión sobre la historia (ya no como mero telón de fondo) y sobre la identidad, no solo de Venezuela[54] y de los venezolanos, sino también de toda la América hispánica y de todos los hispanoamericanos. Sin embargo, esta novela fue publicada en pleno apogeo del criollismo y conoció como otras obras de la misma época (como *La bella y la fiera* de Rufino Blanco Bombona) cierto ocultamiento sin duda por el estruendoso éxito de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y luego la clamorosa recepción de *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri. Por añadidura, los aspectos novedosos de la obra de E. B. Núñez, entre los cuales destaca el recurso a la intrahistoria, no fueron percibidos o no alentaron justamente una acogida favorable.

Se deduce que esta otra mirada sobre la historia de los hombres sin historia y sobre la cultura hispanoamericana tiende a trascender el eurocentrismo de las crónicas. Según Enrique Bernardo Núñez, la historia pasa por una relectura de los mitos, tanto occidentales como orientales o precolombinos, y asegura mediante este recuerdo contra el olvido, la dignificación del aporte indígena que así facilita la resistencia frente al imperialismo norteamericano, porque «es la iniciación de una lucha que no ha terminado

---

53 Esta obra anuncia varios años antes del *boom* las técnicas utilizadas luego en la nueva novela histórica, llamada también «neonovela histórica» o «novela histórica contemporánea». Pensamos en particular en *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, pero los críticos suelen considerar que hay que esperar a los años 60 para que aparezca dicho movimiento con toda su fuerza llamativa. Véanse Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, y Fernando Moreno, «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias (sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)», *Acta Literaria* 17, 1992, pp. 147-156.

54 Indica Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995, que la meta de la novela histórica tradicional en América Latina estriba en facilitar la percepción de las identidades y comprender mejor los orígenes.

aún, que no puede terminar» (51). Esta manera de reconsiderar la historia, como nos invitó más tarde Michel de Certeau a hacerlo, se lleva a cabo al introducir el pasado en el presente en vez de hacer que los personajes se encontraran en el pasado para dar así un mayor efecto realista.

Obviamente la verdad es múltiple con la combinación de discursos —o sea el recurso a la heteroglosia— de espacios y de temporalidades, así como el recuerdo de mitos que permite abordar mejor mediante una vuelta hacia los orígenes de la formación de la identidad hispanoamericana.

Frente a los silencios de la historiografía, E. B. Núñez privilegia a los héroes de abajo (no comunes) y valoriza así la cultura indígena. Pone de relieve la historia y sus repeticiones y vuelve a utilizar el tema del viaje mítico de un héroe —que transmite a la sociedad su mensaje—[55] correlacionado con el de la búsqueda de identidad. Su visión del palimpsesto temporal rompe en efecto con el tiempo lineal cristiano y positivista, y concurre a transformar el viaje del protagonista Leiziaga[56], desdoblado en conde de Lampugnano, en un viaje iniciático, de estructura mítica, que le permite renacer al comprender mejor la historia de su país. Cuando vuelve a utilizar en Nueva Cádiz (cap. III) el tema bíblico de la ciudad maldita que Dios, enfadado, quiso destruir, así como el tema del diluvio (cap. V), E. B. Núñez parece anunciar a partir de esta ciudad y a partir de la isla de Cubagua la destrucción de Venezuela por la explotación petrolífera (que empezó en la época de Núñez) por los norteamericanos: «El mundo se hace y deshace de nuevo. Las ciudades se levantan sobre las selvas y estas cubren después las ciudades» (66).

Al cuestionar el pasado y los modos tradicionales de la narrativa histórica, al ficcionalizar la historia a partir de la reescritura de los mitos, E. B. Núñez a la vez hace énfasis sobre la resistencia indígena y la explotación que conocieron. Indudablemente, este

55 El barco en el cual se va Leiziaga se llama El Faraute, es decir «el traductor», lo que participa de la dimensión simbólica del viaje del protagonista.

56 ¿Cómo no relacionar dicho viaje con el del protagonista de *Los pasos perdidos*, o sea un viaje hacia el pasado de América del Sur?

diálogo de las temporalidades (siglos XVI y XX) transcribe un deseo de liberarse de las distorsiones de la historia oficial, escrita por los vencedores según sus intereses económicos y políticos, o sea una historia colonizada. Así pues, E. B. Núñez, de manera muy moderna para su época, desarrolla un método de defensa de los pueblos sin historia escrita para que puedan escaparse de la dependencia de los héroes del margen, de los olvidados de la historia tradicional[57]. Nos proporciona también en *Cubagua* una reflexión sobre la reescritura como práctica del escritor, como una constante apertura, incesante binomio entre el mismo y el otro. La díada «mito y reescritura» resulta ser fecunda sobre todo si consideramos, como Gilbert Durand, que la literatura es un departamento del mito[58]. Obviamente, el mito da paso a nuevas perspectivas porque no solo se trata de recordar tiempos originarios, pasados ancestrales, sino también de descifrar mejor nuestro tiempo.

57 Osvaldo Larrazábal Henríquez considera que la filosofía de Núñez consiste en rechazar una historia falsificada y desear que los pueblos consigan mirar hacia atrás para que puedan mejorar el porvenir. «El pensamiento trascendente de E. B. Núñez», en *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, pp. 147-155.

58 *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, París, Corti, 1961, p. 12.

El caribe insular venezolano en tres voces: La intrahistoria en Enrique Bernardo Núñez, Renato Rodríguez y Francisco Suniaga*

Aura Marina Boadas

Escritores y estudiosos de las literaturas caribeñas como Ana Lydia Vega, Edouard Glissant, Raphaël Confiant, Derek Walcott[1], por solo citar una referencia por cada contexto lingüístico, coinciden en reconocer que muchas obras literarias de la región privilegian el tema histórico, como un recurso para acceder a los elementos constitutivos del pasado, tiempo de grandes gestas expansionistas y colonialistas en la historia oficial, en las que buena parte de los caribeños no logra determinar su participación.

De las reflexiones de estos autores se desprenden varios cuestionamientos como la omisión o tergiversación de hechos históricos (período prehispánico y trata), la construcción de panoramas generales que subestiman las particularidades (revueltas, solidaridades),

* La primera versión de este trabajo fue presentada en la XXXI Reunión de la Caribbean Studies Association (CSA). Puerto España, 29 de mayo al 2 de junio 2006. Una versión ampliada apareció en la revista *Akademos* 12 (1), Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 2010, pp. 53-81.

1 Ana Lydia Vega, «Nosotros los historicidas», en varios autores, *Historia y literatura*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Postdata, 1995, pp. 21-38; Raphaël Confiant, Jean Bernabé, y Patrick Chamoiseau, *Éloge de la créolite/In Praise of Creoleness*, París, Gallimard, (1989) 1993; Edouard Glissant, *Le discours antillais*, París, Seuil, 1981; Derek Walcott, «La musa de la historia», *Fractal* 4 (14), julio-septiembre 1999, pp. 33-66, recuperado en http://www.fractal.com.mx/F14walco.html

la adopción de paradigmas europeos para las periodizaciones en desmedro de los hechos locales, el privilegio de fuentes escritas en detrimento de fuentes orales. En este sentido, como lo señala Derek Walcott, «la desmemoria es la verdadera historia del Nuevo Mundo»[2].

Por ello, la develación de los hechos olvidados u ocultados, la reconstrucción de las relaciones históricas, la revaloración de hechos, con miras a recuperar la memoria perdida a la que alude Walcott, es la tarea que han asumido estos escritores mencionados. No lo hacen para dar explicaciones que alivien las culpas o promuevan las venganzas, sino con el deseo de llenar vacíos inexplicables y de tener un papel en la construcción de la historia y, por ende, del propio país. Los escritores tienen un papel fundamental en esta tarea de recuperación de la memoria:

> Como la memoria histórica ha quedado con demasiada frecuencia tachada, el escritor antillano debe «hurgar» en esta memoria, a partir de las huellas a veces latentes que ha percibido en la realidad[3].

Escribir podría ser, entonces, ese intento de armar el rompecabezas histórico, no precisamente en los archivos ni en las estadísticas, sino desde la propia biografía del escribiente, a través de los dramas vividos y los cuentos escuchados en las memorias soñolientas que despiertan las voces y los objetos en las imágenes del tiempo que cargan sin saberlo las palabras en los baúles rebosantes de obsesiones de nuestra propia fabulación[4].

> Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience[5].

Al asumir que la configuración geográfica de la cultura caribeña puede explicarse a través de círculos concéntricos que parten

2 Ob. cit., pp. 33-66.

3 *El discurso antillano*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1981) 2005, p. 176.

4 Vega, ob. cit., p. 29.

5 Raphaël Confiant *et al.*, ob. cit., p. 38.

de las islas y se extienden hacia el continente, las islas venezolanas se colocan en el «epicentro», según la denominación de Luis Álvarez y Margarita Mateo[6], y por ende, podemos plantearnos el análisis de varias obras venezolanas para determinar, no su interés por la historia pues este será un criterio de selección del corpus, sino las estrategias que utilizan los escritores para la recuperación de una memoria histórica que ha sido desestimada.

Para el presente trabajo hemos escogido tres obras: *Cubagua*[7] de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), *Ínsulas*[8] de Renato Rodríguez (1927-2011) y *La otra isla*[9] de Francisco Suniaga (1954). Estas novelas presentan como rasgos comunes el espacio en el que están ambientadas las acciones —las islas venezolanas de Cubagua y Margarita— y la tendencia a develar diferentes versiones de lo que se cuenta. El espacio insular establecido como marco de las acciones en las novelas mencionadas no es una mera ambientación, por el contrario, es parte del proyecto de recuperación de la memoria que se desarrolla en sus páginas. Así lo deja entrever Daniel Maximin, cuando afirma: «La Nature dans la Caraïbe n'est pas un décor, c'est un personnage central de son histoire»[10].

La intertextualidad es otro elemento que permite relacionar estas obras: *Ínsulas* de Rodríguez presenta como epígrafe inicial un texto tomado de la novela *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez[11]. Si asumimos —como lo ha explicado Gérard Genette— que un epígrafe es «un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur»[12], entonces, podemos leer este «gesto» que se materializa en una cita como un reforzamiento del espacio insular *Cubagua*/

6 Luis Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005, pp. 72-76.

7 Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

8 Caracas, Fundarte - Alcaldía de Caracas, 1996.

9 Caracas, Oscar Todtmann, 2005.

10 Daniel Maximin, *Les Fruits du Cyclone. Une Géopoétique de la Caraïbe*, París, Seuil, 2006, p. 81.

11 «Una parte de su vida se derrumbaba sobre la otra. El mundo anterior se disipaba lejano, sin interés. El mar y la noche realizan esas liberaciones definitivas». En Renato Rodríguez (I: 7).

12 *Seuil*s, París, Seuil, 1987, p. 159.

Ínsulas; como una alusión a lo que representa la novela *Cubagua*, espacio ficcional en el que se incorpora un metadiscurso sobre el historiar; como una suerte de comentario o iluminación del contenido de la novela receptora de la cita en cuanto a la existencia de una realidad dual (vida/otra vida; hoy/ayer). De esta forma la presencia del elemento insular y la intertextualidad orientaron nuestra selección para el corpus, pues tenemos la percepción de que en estas obras se construye una historia particular.

La narración de acontecimientos locales o de nuevas versiones de lo oficial vehicula la percepción de algunos personajes acerca de una historia vivida y, aunque provienen de una autoría individual, en estas obras es la visión de un colectivo la que se pone de manifiesto. Estas fluctuaciones en el paradigma que debe regir la escritura de la historia ha sido objeto de un amplio debate —que antes de llegar a la literatura se había iniciado entre los historiadores desde hace varios siglos, especialmente, en el siglo XIX—[13], en torno a nociones como verdad, ficción, biografía, narración. Desde una perspectiva literaria son muchos los teóricos que se han ocupado de sistematizar y aportar herramientas de trabajo a los críticos, para abordar la ficcionalización de la historia. Las denominaciones marcan las diferentes orientaciones de esta reflexión: novela histórica, nueva novela histórica, metahistoria, microhistoria y la intrahistoria[14]. Para nuestro trabajo asumiremos la perspectiva de Luz Marina Rivas (2000), quien, a partir de intelectuales como Raymond Williams, Hayden White, Michel de Certeau, Paul Ricœur y J. M. Briceño Guerrero, propone la noción de intrahistoria (denominación que tiene como antecedente a Unamuno y a otros autores que lo han reinterpretado, como Roa Bastos), y presenta estrategias de escritura que pueden ser adoptadas como categorías operativas para una lectura crítica de las obras literarias.

13 Kohut hace un recuento sobre la evolución del debate sobre la Historia en tanto disciplina, sus objetivos y sus métodos. Véase Karl Kohut, «Mirando el huerto del vecino: los historiadores frente a lo literario», *Estudios* 9, Caracas, Universidad Simón Bolívar, julio-diciembre, 2001, pp. 57-88.

14 La revisión detallada de estos diferentes acercamientos teóricos es hecha por Luz Marina Rivas en el primer capítulo de *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia, Universidad de Carabobo, 2000.

Nos interesa esta perspectiva doblemente, primero, por ser producto de una elaboración local a partir de un corpus venezolano. Estimamos que un enfoque crítico como el presente puede aportar matices particulares y, al utilizarlo para analizar otro corpus, podemos reflexionar sobre su alcance. En segundo término, nos motiva a profundizar en la afirmación de Rivas en el sentido de que la intrahistoria «parece ser una tendencia más marcada entre las escritoras que entre los escritores»; aunque «no es privativa del género femenino»[15]. Observaremos cómo operan las categorías de análisis propuestas para analizar nuestro corpus, conformado por obras de escritores venezolanos.

Para Luz Marina Rivas

> La intrahistoria es […] una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o habitus y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial[16].

Esta visión desde los márgenes se construye, como decíamos antes, a partir de una serie de estrategias que Rivas[17] condensa en cuatro orientaciones: 1) la focalización desde abajo, desde donde se ficcionaliza la historia de lo cotidiano; 2) la apropiación de los discursos de la intimidad (diarios, testimonios, relatos autobiográficos); 3) la incorporación de lenguajes y formas de la cultura popular (oralidad, mito, distintas formas de la cultura de masas); 4) la metahistoria que da cuenta de la revisión y la impugnación de la historia oficial (ironía, sátira, dolor, sensación de pérdida, temática de fracaso).

Focalización «desde abajo» desde donde se ficcionaliza la historia de lo cotidiano

Los narradores de las novelas que nos ocupan presentan diferencias: en *Cubagua* hay un narrador externo que deja oír recurrentemente

15 Ob. cit., p. 40.

16 *Ibid*., p. 58.

17 *Ibid*., p. 65.

otras voces mediante la inserción de diálogos entre los personajes; en *Ínsulas*, hay un narrador-personaje que podríamos calificar como un individuo errante que expone diferentes hechos que le han acontecido; en *La otra isla* el narrador es externo, en pocas ocasiones da paso a otros narradores e incorpora las anotaciones que hace uno de los personajes en una libreta.

Se observan puntos de contacto y el más resaltante es la mirada que los narradores posan sobre su entorno, la cual dista mucho de ser la de la oficialidad. Muy por el contrario, gracias a su mediación estamos a la escucha de migrantes, tripulantes de embarcaciones, vendedores ambulantes, empleados…, quienes dan cuenta de su cotidianidad.

Esta mirada poco convencional sobre el hecho histórico ha sido ampliamente estudiada por los historiadores de diferentes latitudes (Francia, Italia, México, entre otros), y el debate sobre la denominación de este enfoque ha sido recogido por el estudioso mexicano Luis González (1972), quien luego de explicar diversos acercamientos (microhistoria, *petite histoire*, historia regional, historia urbana, historia anticuaria), propone una expresión:

> ¿Y por qué no darle a la criatura un nombre que nadie ha usado? A primera vista lo insólito cae mal. La idea de llamarle historia patria a la del ancho, poderoso, varonil y racional mundo del padre quizá fue mal recibida en los comienzos. Patria y patriota ya son palabras de uso común. Matria y matriota podrían serlo. Matria, en contraposición a patria, designaría el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre; es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora patria chica. Si nos atrevemos a romper con la tradición lingüística, el término de historia matria le viene como anillo al dedo a la mentada microhistoria. El vocablo de historia matria puede resolver el problema de la denominación[18].

18 Luis González, «El arte de la microhistoria». Ponencia presentada al Primer Encuentro de Historiadores de Provincia, San Luis Potosí, 26 de julio de 1972. Recuperado en: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/otra-invitacion/html/1-html. Énfasis nuestro.

Siguiendo a González, cuando afirma que la *historia matria* se ocupa del mundo de «la familia, el terruño, la llamada hasta ahora patria chica»[19] constatamos que esta es la óptica que priva en las obras que estudiamos. Los hechos son narrados desde una perspectiva alternativa a la tradicional, que deriva de una focalización de los hechos desde la región insular, que pasa entonces a ser el centro de interés de los personajes, todo gira en torno a los sucesos que acontecen allí en la isla, inaugurándose así el relato de la historia propia, de la zona.

De los hechos narrados se desprenden varios centros de interés. Por una parte, se representan acontecimientos como la llegada a la isla de Margarita del primer avión (I: 25) y del circo (I: 43), la aparición de una epidemia de parálisis infantil (I: 43), el funcionamiento de las galleras (OI: 154 *et al.*), la sequía y la sed (C: 39), el abandono de la isla de Cubagua (C: 55) y el ciclón del año 33 (I: 37). En todos estos hechos escuchamos la voz de quien los vive y comparte su experiencia. En *Ínsulas*, por ejemplo, el narrador recuerda como a raíz de la epidemia de parálisis infantil estuvo confinado en su casa, sin ir a la escuela, lo que al principio lo sumió en una intensa soledad, que luego se transformó en una gran libertad para andar por toda la casa y el patio, rodeado de animales domesticados y hacer lo que le viniera en ganas. Todos estos acontecimientos que pueden parecernos intrascendentes marcaron la vida de la isla en ese período. Esto nos hace pensar en el alerta que hace Edouard Glissant en *El discurso antillano* cuando afirma que uno de los grandes problemas de nuestros países es que se asumen como propios acontecimientos y periodizaciones que son ajenos a la propia realidad:

> el pueblo antillano no vincula el conocimiento de su país a una datación, aun mitificada de ese país, y que así la naturaleza y la cultura no han formado para él ese todo dialéctico del que un pueblo saca el argumento de su conciencia[20].

19 *Idem*.
20 Ob. cit., p. 174.

Por otra parte, se encuentran los extranjeros quienes son objeto de diversas descripciones: se les asimila a los colonizadores en la época colonial y se les identifica como turistas en la actual. A todos estos personajes se les responsabiliza de la devastación de la Isla, así se inicia una línea que, como lo veremos más adelante, traza un *continuum* entre pasado y presente, dejando abierta la posibilidad de su prolongación hacia el futuro.

Otro elemento que deriva de un sentir regional, y es común a las obras analizadas, es la referencia al viaje y al exilio. Según plantea Michaelle Ascencio, estos son temas recurrentes en la región del Caribe, no solo en la literatura, sino en los hechos pues muchos escritores viven fuera de su país de origen[21]. Acota Ascencio que el viaje, en tanto motivo literario, asume en la narrativa caribeña las coloraciones del exilio[22]. Esta asociación del viaje con otros desplazamientos también la presenta Nara Araújo cuando afirma que:

> El viaje en las islas del Caribe fue origen y es finalidad. Su historia comenzó con el viaje, su tejido cultural se trenzó con el viaje, su fatalidad está asociada a un periplo, trashumante. Nomadismo y errancia, tópicos alusivos al desplazamiento son inherentes a la esencia caribeña —si esta existe—, pues la caribeñidad es una elección personal, una toma de posición más que una ontología. El viaje en las islas del Caribe es principio y fin de ciclos vitales, procesos renovadores; fuente vital, sostén y ensanchamiento de fronteras, evasión y negación, peregrinaje; regreso accidentado de Ulises y del Hijo Pródigo[23].

En las novelas de nuestro corpus el viaje se emprende por razones diferentes, como bien lo explican los personajes: para unos es una pulsión irrefrenable en todos los insulares, pues la isla opera

21 *El viaje a la inversa (acerca del exilio en la novela antillana)*, Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 12.

22 *Ibid*., p. 13.

23 *La huella y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, pp. 92-93.

como una prisión de la que hay que huir; para otros el exilio es la ruta para alcanzar mejoras económicas, bien sea en la industria petrolera o en otros trabajos en la capital; y para un tercer grupo, se trata de un imperativo, pues son perseguidos por sus ideas y acciones políticas. Las tres novelas son generosas en referencias de este tipo y, en cada una de ellas, existe un personaje que ha estado en el exterior y es capaz de contrastar sus creencias con las de otras latitudes. Nuevamente, asociamos la voz de Nara Araújo a nuestra reflexión pues encontramos en sus palabras una sistematización de la tendencia al desplazamiento, tópico contenido en las obras que estudiamos. Señala la estudiosa cubana que

> Las formas y designios del viaje podrán variar —exploración geográfica y búsqueda del objeto del deseo, retorno al país natal y viaje a la semilla, memoria afectiva e inmersión imaginaria—, pero el destino manifiesto de esta [*sic*] islas es el de expulsar y atraer a propios y ajenos y en ese vaivén, propiciar el Viaje permanente, del mar, la tierra y el aire[24].

La isla representada en las obras que estudiamos es una y diversa al mismo tiempo:

> Islas de ensueño y de la memoria que condensan los arquetipos de la felicidad, islas opresivas y carcelarias, «isla-tema», verdadero hilo conductor del botín artístico, literario y pictórico acumulado por la cartografía imaginaria y real en que se representa la constante del espacio caribeño[25].

Las islas pueden ser objeto de diversas valoraciones; no obstante, en las obras que nos ocupan pareciera privar la imagen del espacio insular como confinamiento, lo que marca directamente las percepciones y acciones de los personajes, que buscan alejarse de ese espacio.

24 *Ibid.*, p. 93.

25 Fernando Aínsa, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002, p. 35.

Antes aludimos a la recurrencia de la imagen del «extranjero», ahora podemos identificar el mismo procedimiento en el caso de la imagen del «viaje», cuyos orígenes remontan al viaje original desde África. Ascencio marca también esta línea a través del tiempo cuando afirma que «el exilio en la novela antillana contemporánea no solo es el reflejo de la realidad, representación, sino que se hace eco de ese exilio primordial: el exilio de los africanos negros de su tierra para venir a América a trabajar como esclavos en la plantación»[26]. El hilo conductor constituido por viaje y exilio atraviesa varios siglos en las novelas que nos ocupan, lo que abre un camino para ficcionalizar la historia de lo cotidiano, la cual se construirá al compás de las vivencias de los personajes.

La apropiación de los discursos de la intimidad

Las referencias a la historia local asumen un tono íntimo en nuestro corpus, a partir de ciertas estrategias discursivas como la inclusión de marcas autobiográficas, diarios, conversaciones y testimonios.

En *Cubagua* coexisten diferentes tipos de texto: mitos, intertextos literarios, crónicas, entre otros, que contienen desde miradas particulares hasta escenas de la historia colonial y neocolonial. Particularmente queremos referir cómo se confrontan las versiones, a partir del dialogismo que se genera en el texto. Así, desde lo que podríamos denominar testimonios, se cuestiona la mirada contenida en los intertextos.

> He aquí lo que el poeta J. T. Padilla ha dicho de su isla: «Margarita es tierra de flores, tierra bella, isla de perlas. Una sola perla es Margarita nacida del mar en un tierno ocaso del mes de abril. La palmera crece en sus valles, valles graciosos que sonríen al viajero». Pero el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla de mueren de hambre (C: 13-14).

---

26 Ob. cit., p. 113.

En otra escena, fray Dionisio cuestiona la información contenida en una cita del libro *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional* de Francisco Depons sobre el agotamiento de los ostrales:

> Depons habla de la extinción completa de los ostrales, lo cual fue, según él, de gran beneficio para la agricultura. Fray Dionisio mueve la cabeza en una afirmación burlona:
> —Los placeres no se agotaron nunca (C: 32).

Los testimonios que aportan los personajes contrastan claramente con las versiones ofrecidas por los intertextos (relatos, crónica), lo que introduce en la novela una crítica hacia esas otras formas de escritura que representan la realidad. Se muestra como esos textos que provienen de fuentes escritas pueden ser cuestionados y enmendados desde la experiencia de los propios personajes. Esto es posible por la estructura temporal de la novela (*Cubagua*) que, a partir de un espacio concreto, la isla de Cubagua, recorre varios siglos. Lo que para unos personajes son hechos del pasado, por tanto Historia que se narra; para otros, son hechos de la cotidianidad que se cuenta y sobre los que se puede dar un testimonio.

De los ejemplos antes mencionados, nos interesa resaltar los discursos y las voces que quedan en entredicho. Uno de los intertextos proviene de una obra literaria que, por su condición de texto ficcional, no aspira a dar cuenta de una verdad histórica, social o política; el otro texto, es una relación de viajes, cuya vocación es documentar una realidad desconocida para quien narra. En cuanto a las voces que llevan el discurso también encontramos situaciones extremas, el poeta es nativo de la isla de Margarita, el cronista es extranjero. No parece haber una condición ideal para formular un discurso sobre la isla, y esto nos acerca a las observaciones de Douglas Bohórquez, cuando afirma que en *Cubagua* se da una intrahistoria, un «discurso ficcional, una enunciación de una forma artístico-verbal que explora, al lado del sueño, de los mitos, de la crónica, la dimensión secreta de la Historia»[27].

---

27 *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, La Casa de Bello, 1990, p. 62.

Ínsulas no es lo que podemos llamar con propiedad una autobiografía, pues en ningún momento el personaje-narrador es llamado por el nombre del autor; sin embargo, hay una serie de marcas que coinciden con lo que públicamente se conoce de Renato Rodríguez. Entre otras, las ciudades en las que ha habitado: París, Nueva York, Hamburgo…; escenas de su vida que ha contado en entrevistas y que encontramos en sus novelas como el viaje en El Colombie, barco de la Compagnie Generale Trastlantique Française, comandado por Joseph Ropars[28].

Estamos entonces ante lo que Philippe Lejeune denomina una «novela autobiográfica», categoría en la que este crítico reúne

> […] todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el «personaje» mientras el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla[29].

La elección de estos recursos en el relato, genera un tono confesional que da cuenta de la identificación de quien habla con

28 «Bailé "Nunca en Domingo" en la isla de Guadalupe. Allí quería viajar en El Colombie. Fui a Guadalupe, abordé El Colombie y compartí el camarote del capitán Joseph Ropars, un martiniqueño. Él llevaba una caja de ron. Me dijo "Mira amigo, esta caja de ron tenemos que bebérnosla porque a la aduana no la dejan entrar". Viajamos muy felices y las "doce muchachas" nos duraron todo el trayecto hasta Inglaterra». Tomado de la entrevista a Renato Rodríguez realizada por Wilfredo Carrizales y publicada con el título de «Al norte del ecuánime Renato», en *Ciudad Letralia*, recuperada en: www.letralia.com/ciudad/carrizales/renato.htm. Publicado en septiembre de 2005. En la novela *Ínsulas* se puede leer: …«me levanté de mi yacija y emprendí el camino de Pointe a Pitre. Desde un altozano miré la mar, la entrada de la rada, y vi surcándola lenta y majestuosamente, tal como era su forma característica de navegar al hacer su entrada a puerto, al hermoso barco blanco que alimentaba mis sueños de niño y que iba a conducirme, así fuera en tercera clase, hasta la *Métropole*, *le bateau Colombie*, comandado por Joseph Ropars, el último de sus capitanes […]». (I: 94-95)

29 Philippe Lejeune, «El pacto autobiográfico», en Ángel G. Loureiro (comp), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento de la revista *Anthropos* 29, España, diciembre, 1991, p. 52.

lo que está contando. El lector está así a la escucha de una serie de vivencias que le llegan «de primera mano». En *Ínsulas*, destacan particularmente los pasajes de la infancia y adolescencia del personaje en los que este se relaciona con personas que llegaron a su casa para trabajar. El primero fue Ismael, un indio guarao (I: 13-15), la segunda, Ponciana, «una negra alta, fuerte y hermosa» (I: 44).

El personaje-narrador nos da acceso a la historia de Ismael —nombre que sustituyó su apelativo original y que adquirió una vez que fue bautizado— quien llegó a la isla, luego de unas guerras tribales en tierra firme. La presencia de Ismael no deja de ser exótica para el narrador, quien lo compara con Viernes, el aborigen que acompañó a Robinson Crusoe, luego del naufragio: «¿Qué sabía uno después de todo, y entonces, de las cosas de los indios guaraos?» (I: 14). Sin embargo, a pesar de esa distancia cultural, no se presentan conflictos. Se cuenta la vida de Ismael en la Isla y su relación con los dueños de casa; también se destacan algunas de sus actitudes atribuidas por el narrador a su origen indígena: prácticas medicinales, no dejarse tomar fotografías, entre otras.

Ponciana se convierte en una obsesión para el narrador-personaje. Siendo aún un niño, la observaba mientras lavaba y planchaba. En una ocasión, se cayó mientras trataba de captar su atención, y esto constituyó su «pasaporte» para caer en los brazos de Ponciana, quien mitigó suavemente su dolor, luego continuó consolándolo por las noches hasta que la dueña de casa se enteró y la despidió. Estas referencias a Ponciana nos llevan a la imagen de la mujer negra asociada a la sexualidad. En la segunda parte del texto titulada «Guadalupe», se relaciona nuevamente a los negros con la sexualidad. Sin embargo, la representación trasciende esta imagen y va mucho más allá, pues al encontrarse en tierras con una población mayoritariamente negra (varias islas del Caribe), el narrador está ante una realidad mucho más rica y variada, donde él no percibe el racismo.

El narrador-personaje de *Ínsulas* posa una mirada amable, de interés hacia los «otros» representados por Ismael y los habitantes de la isla de Guadalupe y otras islas de su periplo. El narrador presta atención a la diferencia y, lejos de encasillar en estereotipos más o menos tradicionales a estos seres que le resultan ajenos, prefiere observarlos y tratar de entender su proceder.

En *La otra isla* podemos acceder de forma privilegiada a la intimidad de los personajes, gracias a la inserción de textos provenientes de una libreta de notas. Las referidas anotaciones, suerte de diario de Wolfgang Kreutzer el alemán que se residenció en la isla de Margarita, recogen su experiencia como gallero e incorporan también una serie de reflexiones sobre la sociedad que lo ha acogido. El caso en torno a su muerte, que queda sin resolución policial, está explicado —desde nuestra perspectiva— en las páginas de la libreta, a través de una serie de imágenes. La práctica gallística en la que se adentra Wolfgang Kreutzer constituye una metáfora de la dinámica sociohistórica que rodea al personaje. Abundan las referencias a la violencia y como esta permea todos los espacios:

> Más peligrosa [que la pelea de gallos], sin duda, era la violencia en las gradas, una violencia palpable que estaba allí como una ola a punto de romper pero que se quedaba suspendida, sin hacerlo, por alguna razón contraria a la naturaleza. Lo impedía esa casualidad, ese mecanismo mágico que existe en esta isla, el que deja a la vida y a la muerte en manos de la buena fortuna y pareciera estar detrás de todas las cosas. (OI: 188).

Wolfgang no comprende muchas de las situaciones que suceden a su alrededor. Incluso llega a afirmar: «[…] por lo que entendí, no hay ninguna lógica en estas proporciones, pero en este juego, y en muchas cosas de aquí, simplemente no hay lógica» (OI: 189). Al consignar en la libreta sus impresiones sobre el entorno da cuenta de dos percepciones diferentes sobre los hechos: la mirada de los locales y la suya. Cuando en uno de los combates su gallo intentó huir, Wolfgang tuvo la intención de protegerlo, mientras en la gallera esperaban que lo degollara. Se oía decir: «Con razón se huyó el gallo, la cobardía como que se le pegó del dueño» (OI: 234). Las imágenes del gallo blanco con el gallo alemán (Wolfgang) se cruzan (*id.*) y el gesto que se exigía a Wolfgang —que simplemente desechara al animal—, se convirtió de pronto en una escena grotesca cuando tiró del cuello del animal hasta desprenderle la cabeza y quedar cubierto de sangre.

Lo que los galleros realizaban como un gesto simbólico en el sentido de eliminar el animal que no sirve para la lidia, ni para la cría, Wolfgang lo asume, plenamente, con un acto que pretende lavar el honor. Todos estos datos que tomamos de las libretas, nos permiten leer en paralelo la situación de los gallos y la historia de Wolfgang; por eso podemos presumir que la muerte del personaje bien puede ser su forma de manifestar su derrota. Estos textos de la libreta de Wolfgang comentan el comportamiento de un colectivo insular, sus añoranzas y expectativas, su manera de entender la vida y de actuar. Todo ello, puesto en evidencia, por el contraste que ejerce la comparación con el personaje alemán.

Los discursos de la intimidad tienen la particularidad de recuperar algo que ya no está presente. De la autobiografía se dice que es «la última oportunidad de volver a ganar lo que se ha perdido»[30] y del diario que su «valor reside en el hecho de ser un recuerdo fiel del pasado»[31]. Se observa entonces que hay dos líneas temporales una que va al pasado y otra que lee el pasado desde el hoy, lo que establece un puente.

Los discursos de la intimidad cumplen en las obras del corpus algunas funciones bien precisas. Una línea temática que se desprende de esos textos es la relativa a las diferencias culturales; se ponen de manifiesto las miradas cruzadas y las valoraciones hacia el comportamiento del otro. Particularmente esto se hace mediante la representación de diferentes grupos humanos (ampliamente en unas y de forma referencial en otras), con especial atención a aquellos que tradicionalmente se han considerado en el origen la nacionalidad venezolana: europeos, africanos e indios de América.

Hay referencias a los españoles, tanto a los del período colonial, como a sus descendientes en el siglo XX, y resulta interesante la múltiple valoración que de ellos se hace: se alude a sus desmanes durante la Conquista y la Colonia (I: 20), a sus triunfos

30 George Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», en Loureiro, ob. cit., p. 14.

31 Karl J. Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», en Loureiro, ob. cit., p. 21.

en Europa (C: 47); pero también a la nostalgia de sus mujeres (C: 45) y a la condición de mendigos de muchos de ellos en el Nuevo Mundo (C: 45).

Los negros son representados de forma similar, a partir de la rememoración de la esclavitud-trabajo (C: 43-44), separación de hombres y mujeres (C: 50); de la mujer negra asociada a la sexualidad, pero en este caso de mutuo acuerdo (I: 44-45); y, finalmente, mediante la presentación de escenas en la isla de St. Marteen, donde el narrador puede observar cómo es la vida en sociedades mayoritariamente negras (I: 75-79, 80).

Los indios, aborígenes del continente americano, también están representados al referirse, entre otros tópicos, sus luchas en contra de los españoles (C: 39); sus prácticas culturales-areítos (C: 49), conocimientos de plantas curativas (I: 17); y sus alianzas con los negros para llevar adelante rebeliones en contra de los españoles. Todos estos aspectos se suman a la existencia de personajes aborígenes en *Cubagua* y en *Ínsulas*.

En algunos casos, a esta alusión a los diferentes grupos humanos que han sido considerados los pilares de nuestra nación, se suma el sutil cuestionamiento de los estereotipos. Las imágenes del blanco, como opresor; del negro, esclavizado y del indio, salvaje y sumiso, dan paso a las tribulaciones que acosaban a los españoles, cuando se encontraban en tierras americanas; a los negros en condición de grupo mayoritario en algunas islas del Caribe, donde pareciera no haber marcas de racismo; y finalmente, a la riqueza y fortaleza de las culturas amerindias a través de sus prácticas sanatorias y de la resistencia que emprendieron frente al colonizador. Al relativizar las percepciones, el texto permite vislumbrar un nuevo acercamiento a la historia colonial.

Incorporación de lenguajes y formas de la cultura popular

Las novelas que estudiamos incorporan elementos fundamentales extraídos de otros registros como la música, la oralidad, los mitos y las prácticas culturales.

La música «suena» en *Cubagua* y en *Ínsulas* mediante la alusión a autores y títulos, así como a través de la cita de letras de canciones: música de los areítos (C: 27-28), merengues dominicanos (I: 21), coplas (I: 22), música de flautas de cañamazo (C: 48), canciones infantiles (C: 27-28), Barbarito Diez (I: 46), «María Cristina me quiere gobernar» (I: 63), poemas con adaptaciones musicales (I: 82). El rango cronológico es realmente amplio, pues los areítos se atribuyen a las comunidades indígenas de origen, mientras que los merengues referidos son del siglo XX.

La forma como el discurso narrativo se apropia de la música es descrita por Álvarez y Mateo Palmer cuando afirman que,

> la literatura caribeña, desde muy temprano, no solamente refleja la intensidad musical de esta cultura, sino que también se interrelaciona de modo marcado con la música, recibe de ella motivos. A veces, trata de ajustarse a estructuras musicales, a veces las remeda y recrea, o toma la creación musical como núcleo temático de importancia. Pues la música, para muchos, es la expresión cultural más sobresaliente de la región, la que goza de una mayor popularidad y la que permite advertir, en el lenguaje universal de las melodías y los ritmos, la esencial unidad del área…[32].

Más que aludir a la intención de los autores, nos interesa comentar las consecuencias de esta práctica que permite la recuperación de la memoria cultural de un grupo o región. Señala Pausides González que este tipo de obras «parte de referentes que en el escenario de sus páginas, convocan al relato de una historia social de la música popular latinoamericana»[33]. Estamos ante la construcción de una historia alternativa que surge desde las emociones de un colectivo que encuentran su materialización en la figura de los intérpretes que circulan por las novelas que estudiamos.

En *Ínsulas* la partida de la mujer amada es recordada por el personaje-narrador, en las voces del Trío Matamoros:

---

32 Álvarez y Mateo Palmer, ob. cit., p. 210.

33 *La música popular del Caribe hispano en su literatura*, Caracas, 1998, pp. 13-14.

> Sufro la inmensa pena de tu extravío
> siento el dolor profundo de tu partida
> y lloro sin que sepas que el llanto mío
> tiene lágrimas negras
> tiene lágrimas negras como mi vida.
>
> Y la canción me perseguía, me hería; esa y todas las canciones que escuchaba eran un reproche a Ponciana por haberse ido (I: 51).

La identificación llega a tal punto que el personaje recuerda una canción del mexicano Alfonso Ortiz Tirado y adapta la letra a sus necesidades del momento:

> Ponciana, mujer extraña
> de mala entraña
> que se me fue
> destrozándome la vida
> sin tu amor me moriré[34].

Mediante esta práctica él se conecta con toda una tradición regional que apela a la música para dar curso a los sentimientos y buscar consuelo entre los amigos y familiares. Señala Antonio Benítez Rojo que las obras que incorporan la música como referente no solo se refieren a la música popular sino que también aluden al contexto social que le da origen[35], espacio que para González está constituido por el barrio y el bar. No obstante, en las novelas que nos ocupan la música trasciende la esfera amorosa a la que aludimos antes cuando referimos las interpretaciones de Ortiz Tirado y del Trío Matamoros, pues aparecen también canciones pertenecientes a otros registros. Se oyen en *Cubagua* distintos cantos (C: 52, 80, 91); particularmente rescatamos uno que muchos hispanohablantes han tarareado alguna vez, pues es parte del acervo infantil:

---

34 *Ibid*., p. 52.

35 Antonio Benítez Rojo, «Música y literatura en el Caribe», *Horizontes* XLIII (84), pp. 13-28. Recuperado en http://www.pucpr.edu/hz/007.html [consulta: 23 de marzo de 2009].

> Las tres carabelas,
> las tres carabelas
> que Colón tenía:
> La Pinta, La Niña,
> y La Santa María (C: 28, *énf.* original).

En *Ínsulas* se introduce otra canción:

> tal como si fuera la lágrima del serafín que mienta la triste canción.
>
> Margarita es una lágrima
> que un serafín[36] derramó
> y al caer en hondo piélago
> en perla se convirtió (I: 59-60).

El denominador común de todas las interpretaciones musicales ficcionalizadas pareciera ser la partida y el abandono, mientras los sentimientos que subyacen son la tristeza y la melancolía.

La oralidad que ya moldeaba las obras por la vía de la música, se desarrolla plenamente mediante la inclusión de estrategias propias del discurso oral. En *Ínsulas*, el narrador es un «echador de cuentos» (o de «cachos» como él lo aclara) que narra una serie de acontecimientos correlacionados por el hilo de su memoria y de asociaciones libres que se presentan estimuladas por el entorno:

> Me sabía de memoria como si hubiera sido un gramófono [...] la historia que Joche me había contado, el cacho que había echado, más de una de esas noches en que los reuníamos, sudorosos después de jugar guataco, al pie del poste del alumbrado público situado frente a su casa (I: 20).

En *Cubagua* la oralidad asume otra textura mediante la referencia a mitos de la región, como el de Amalivaca, quien es el principal héroe cultural de los tamanacos —pueblo indígena de filiación lingüística caribe— y creador del mundo, la naturaleza

36 En la versión oral de la canción se emplea «querubín», donde aquí se introdujo «serafín».

y los hombres. Igualmente se refiere el surgimiento de una leyenda a partir del deceso de una indígena, Cuciú, quien murió en la hoguera para unos, mientras,

> Otros dijeron […] que Cuciú no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja, y confundida con las otras se cierne sobre los caños en la estación de las lluvias. (C: 43)

Para Douglas Bohórquez, el mito es el punto de partida utilizado en *Cubagua* para cuestionar la Historia: «Desde esta puesta en escena ficcional de lo mítico indígena *Cubagua* reinventa, reinterpreta, reescribe nuestro pasado y se proyecta sobre el futuro a través de un renovador juego de planos narrativos»[37].

Edouard Glissant señala que la historia se percibe hoy como el paso de «lo Mismo» a «lo Diverso», lo que él mismo parafrasea como el paso de una cultura impuesta a otra en la que los individuos se hacen presentes desde su particularidad, lo que implica la revalorización de sus prácticas culturales, fuertemente caracterizadas en el Caribe por la primacía de la oralidad[38]. De esta forma, el paso de «lo Mismo» a «lo Diverso» es metaforizado por el paso de lo escrito (que implica acopio y archivo) a lo oral (que privilegia la transmisión)[39]. Estamos entonces ante una concepción dinámica de la cultura que reafirma su autonomía mediante el reconocimiento de sus ritos, mitos y creencias, entre otras prácticas.

Cuando la literatura, como es nuestro caso, se apropia de la oralidad y la incorpora como una estrategia para acercarse a lo colectivo, de cierta forma reconoce la condición diversa de las culturas y dándole un nuevo estatus a los valores de la sociedad representada, ya que a través de los cuentos permea el sistema de valores del grupo, mientras los mitos nos hablan de una percepción sobre la constitución del mundo, el origen y destino de la comunidad. Es, en definitiva, una forma alternativa de contar la historia.

---

37 Bohórquez, ob. cit., p. 45.

38 Ob. cit., p. 225.

39 *Ibid*., p. 228.

En *La otra isla* la cultura popular se hace presente mediante otra estrategia —distinta a la incorporación de mitos y leyendas— como es la textualización de las peleas de gallos, las cuales son descritas en todos sus detalles, tanto en lo relativo a la práctica misma como a sus efectos.

Al referirnos a la inserción en la novela de fragmentos del diario que lleva Wolfgang Kreutzer, aludimos a las peleas de gallos pues es el tema que se trata en esas anotaciones, por ello solo nos referiremos ahora a la función que desde nuestra perspectiva cumplen esas escenas en el texto.

A través de las anotaciones que realiza en una libreta, Wolfgang constituye un pequeño diario que da cuenta del trabajo que realiza con los gallos de pelea para prepararlos, así como del desempeño de los animales durante los encuentros minuto a minuto, la identidad de los dueños y características físicas de los peleadores, las apuestas, las características ambientales del recinto, entre otros datos. Encontramos en esta práctica elementos a los que ya aludía Pausides González[40] cuando describía la presencia de lo musical en la literatura: el ocio, el melodrama, la soledad, lo sagrado. Así como la música tiene su espacio natural en el bar, las peleas lo tienen en la gallera, recinto donde se materializan las pulsiones de un colectivo caracterizadas en el caso que nos ocupa por la violencia:

> Centrándonos en las hoy llamadas peleas o riñas de gallos y en los siglos anteriores también combates, juegos y lidias de gallos, llama la atención que en ellas, a la actividad en sí misma vivida por criadores o casteadores y galleros, y al afán de lucro de los apostadores, se une el espectáculo apasionado del recinto —gallera, casa o plaza de gallos, palenque, coliseo, reñidero, entre una amplia terminología— en el que se manifiestan las pasiones humanas. La visión de la sangre e incluso la petición de la muerte para los gallos perdedores que sobreviven al combate[41].

40 Ob. cit., p. 23.

41 María Justina Sarabia, *Las peleas de gallos en América*, Caracas, Historiadores S. C., 1995, pp. 1-2.

Las peleas de gallos se practicaron en España desde la Edad Media y pasaron a América desde los primeros años del siglo XVI permaneciendo hasta nuestros días[42]. Hoy son parte de la cotidianidad en la isla de Margarita, espacio referencial de las novelas que estudiamos. El tiempo de las peleas, más que un paréntesis, pareciera ser el tiempo en que los personajes dejan salir sus emociones, frustraciones y deseos. Es su manera de «lidiar» con la realidad que les toca vivir, con la historia que se hace día a día.

Todas estas estrategias apuntan a la escritura de una historia cotidiana, teñida con las emociones de sus protagonistas, gente que oímos tararear las canciones de su preferencia, que les relatan a sus hijos los cuentos que les contaron cuando eran pequeños, que mantienen vivas diversas tradiciones vinculadas al juego, las comidas y las celebraciones.

Metahistoria y revisión de la historia oficial

Para caracterizar de forma más detallada este último renglón relativo a la «impugnación de la historia oficial», resulta de suma utilidad la aproximación que hace a esta estrategia Régine Robin, quien refiere la existencia de cuatro tipos de memoria para recuperar el pasado: la memoria erudita[43], la memoria nacional[44], la memoria colectiva[45] y la memoria cultural[46]. Asumamos estos ejes de análisis complementarios para acercarnos a las obras que estudiamos.

En *Cubagua*, *Ínsulas* y *La otra isla* encontramos referencias y relatos sobre la esclavitud (C: 34), la extracción de perlas que realizaban los esclavos (C: 15, 52), la instalación de la Magnesita Mining Company (I: 31-32; C: 8), el 19 de abril (I: 42), la toma de Curazao (I: 50-51), el maremoto que sacudió la isla de Cubagua

42 *Ibid.*, p. 3.

43 *Le roman mémoriel: de l´histoire à l´écriture du hors lieu*, Montréal, Le Preambule, 1989, p. 50.

44 *Ibid.*, p. 49.

45 *Ibid.*, p. 52.

46 *Ibid.*, p. 59.

(C: 55), el desembarque de Lope de Aguirre en la isla de Margarita (OI: 40), la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo (C: I; I: 20; OI: 37).

Podemos calificar estos acontecimientos como históricos, pues han sido recogidos por los historiadores, para conformar lo que Robin denomina la «memoria erudita»[47], cuyo objetivo es la elaboración de las huellas del pasado. No obstante, la autora también nos alerta con relación al alcance de la historia, la cual,

> (…) más allá del refinamiento de sus procedimientos, de sus métodos y de su cuestionamiento, sigue siendo el metadiscurso que una sociedad se cuenta sobre ella-misma, un metadiscurso que se presenta, por su propia deontología, como una aproximación verdadera del pasado real…[48].

Tanto en *Ínsulas* como en *La otra isla* se apela al humor para rescribir algunos de los acontecimientos de esta historia erudita. Particularmente nos vamos a referir a un gran referente histórico como el que ofrece la figura de Cristóbal Colón. En *Ínsulas* se narra una nueva versión de como se dio la llegada de Colón al continente y, si algo caracteriza esta narración, es precisamente el cuestionamiento y revisión permanente de la historia oficial. Nos enteramos en este relato que la motivación de Colón para echarse a la mar no fue económica sino el deseo de escapar de su casa (I: 21).

Otra alteración de un hecho que forma parte de la «memoria colectiva» —aquella vinculada a la emoción y a recuerdos reales o a proyecciones[49]— es la muerte de Carlos Gardel; aquí el narrador da cuenta del deceso del cantante, pero se centra en un margariteño que también perdió la vida en el accidente. Surge la reflexión sobre los criterios que asume quien narra para seleccionar los elementos que constituirán su discurso.

La otra isla deslegitima la historia desde otra dimensión, cuando un personaje cuenta cómo ha indagado, sin éxito, por qué

47 *Ibid.*, p. 50.
48 *Ibid.*, p. 51. La traducción es nuestra.
49 *Ibid.*, p. 52.

«la fecha en la que Colón llegó a América» (OI: 229) se denomina «Día de la Resistencia Indígena», acontecimiento señero de nuestra «memoria nacional», memoria que —siguiendo a Régine Robin— está constituida por elementos que son el recuerdo de los tiempos heroicos y constituyen un tiempo épico, un retorno a los orígenes[50].

Finalmente, otro espacio vinculado a la historia de la isla reposa en sus elementos naturales y en la literatura. En *Cubagua* la memoria de los acontecimientos ocurridos está en las piedras y en el viento (C: 23 y 49): «El sol al nacer penetra en el secreto de aquello cuyo nombre está olvidado. ¡Olvidada! Pero si preguntasen a los guijarros sabrían gritarlo, lo mismo que el aire que guarda todo» (C: 48).

Hay una referencia en *Ínsulas* que nos permite apreciar la forma como se fija la historia local: «Algunas ballenas, debido a la época en que encallaban, adquirían carácter de connotación cronológica o histórica» (I: 61).

Las referencias literarias también desempeñan un papel particular, pues sirven a los personajes para construir su mundo referencial a partir de sus lecturas. En *Ínsulas,* las imágenes de las islas, náufragos y embarcaciones no encuentran ecos en la realidad circundante pues toman la forma que les ha dado Melville. Aparece aquí la literatura modelando las percepciones que tienen los personajes sobre la realidad, pero la otra cara de la moneda también se da, pues hay personajes de la vida real que son recuperados por la literatura, tal y como se hace referencia a ello en unas líneas de la novela *Cubagua* que sirven de epígrafe a *Ínsulas*. La ficción modela la realidad y la realidad se ficcionaliza. Estas referencias a una memoria radicada en los elementos naturales y en la literatura nos llevan a la «memoria cultural» concebida por Robin como aquella «potencialmente polifónica que se da en un *flash* del recuerdo, en el orden narrativo, cronológico o en lo metafórico»[51].

Se explicitan en las novelas los cuestionamientos y desmitificaciones, tanto de la memoria nacional, como de la memoria erudita y de la memoria colectiva, al tiempo que pareciera reconocerse

50 *Ibid*., p. 49.
51 Robin, ob. cit., p. 59.

un papel particular a la memoria cultural. Este debate abierto con lo establecido —por el Estado, los historiadores o por el colectivo— conduce a que surjan otras motivaciones, otras versiones de la historia que favorecen el establecimiento de nuevas relaciones entre el pasado y el presente, como cuando en *Ínsulas* se asocia la devastación del pasado a manos de los conquistadores (s. XVI) con la devastación actual ocasionada por «el turismo» (s. XX). Asimismo, cuando en *Cubagua* se relaciona la extracción de perlas realizada por los esclavos (s. XVI) con la extracción de materias primas (magnesita y petróleo) (s. XX) (C: 34), se establece una relación de continuidad entre ambos sistemas económicos. Finalmente, cuando se pone «en manos» del viento la responsabilidad de contar lo que ya nadie recuerda (C: 23), pues es él quien arrastra las leyendas del pasado y las hace presentes, se está apelando a la atemporalidad. Y la comparación se hace explícita con una imagen que evoca el paso de embarcaciones diferentes, con el mismo objetivo, y por las mismas aguas: «Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos» (C: 55).

En las obras que analizamos hay pues una profunda reflexión sobre el hecho de historiar, sobre lo que es ficción y realidad, sobre la verdad y la fantasía. Dice el narrador de *Ínsulas* que «la verdad es algo que rara vez llega a conocerse con certeza» (I: 111), también en alguna ocasión alude a que cada versión de un asunto puede ser mentira y verdad a la vez (I: 12), lo que ya nos pone en la vía de las versiones sobre los hechos que pueden ser producidas por medio de la memoria, pero también de la fantasía (I: 49), sin que el narrador pueda determinar con exactitud el origen de su relato. En *La otra isla* se dan algunas orientaciones sobre cómo se elaboran las historias: «A uno le llegan las cosas. El que pasa, así como tú, deja un poquito y poco a poco completas la historia» (OI: 117).

Finalmente, según Rivas, la revisión e impugnación de la historia oficial va asociada a la temática del fracaso; esta se puede encontrar en las novelas estudiadas cuando los personajes consideran el tema del retorno al lar natal, luego de una estada fuera del terruño —como ya dijimos hay una pulsión hacia el exilio por razones emocionales, económicas o políticas. En las tres novelas

que analizamos se ponen de manifiesto sentimientos encontrados en los personajes, ya que si bien quieren retornar a su tierra, al mismo tiempo, desean fervientemente dejarla. Hay personajes que se sienten extranjeros al retornar al terruño después de un tiempo fuera, incluso llegan a ser confundidos con turistas. Dos mensajes igualmente contradictorios se desprenden de esta confrontación interna; en *Ínsulas* y en *La otra isla* el retorno es fallido, no hay posibilidad de reinserción. En esta última novela, se alude a una realidad sin lógica y a una isla invisible; en la primera, el personaje principal asume que vive en un mundo absurdo.

En *Cubagua*, hay un diálogo donde una voz alerta sobre otra *posibilidad*:

> —He estado largos años fuera y al volver me ha parecido que no conocía mi país, Nila. Se me ha revelado de un modo distinto.
> —Yo también he salido; pero siempre queda algo tan arraigado en nosotros que nada puede modificar. (C: 17, énfasis nuestro)

Ese «algo» que no puede ser destruido es lo que en *Cubagua* se denomina el «secreto de la tierra», expresión referida en diferentes momentos del relato y que titula uno de los capítulos de la novela.

Deconstrucción y construcción de identidades

Luz Marina Rivas plantea que la novela intrahistórica busca desde la ficción la recreación de una historia «otra», por lo que el crítico debe orientarse a estudiar las estrategias utilizadas para la construcción de ese discurso alternativo de la historia, las características de los individuos representados, el papel que juegan las tradiciones representadas en los textos, las características del componente afectivo en esta historia, la conciencia de la historia que se desarrolla en los textos y las identidades que se construyen[52].

La tensión que se establece entre las diferentes versiones de la historia puede propiciar la desacralización de algunos aconteci-

52 Rivas, ob. cit., p. 68.

mientos, la ratificación de otros, y la incorporación de nuevas referencias. En las obras de nuestro corpus hay contrastes entre la historia oficial (marcada por la memoria nacional y la memoria erudita) y la historia vivida desde la subalternidad (en la que participan activamente la memoria colectiva y la memoria cultural)[53].

Para construir esta dualidad en las novelas intrahistóricas escritas por mujeres se apela a estrategias como la representación de sagas familiares, la inserción de discursos íntimos, la narración a cargo de una voz femenina, la apropiación de la contraliteratura y del discurso fantástico[54]. En las obras que estudiamos, la polifonía del texto no proviene del diálogo que se puede establecer entre las mujeres de diferentes generaciones de una familia, aquí la narración está en manos de narradores y el contraste de visiones se ofrece al través de las miradas de personajes de diferentes culturas, lo que genera una relativización de los hechos narrados. Entre los discursos de la intimidad, el testimonio, bien sea oral o escrito en diarios, merece aquí especial atención, lo que resulta consistente con la presencia de narradores masculinos y de personajes que no comparten una historia familiar sino de encuentros y tertulias en la calle (*Ínsulas* y *La otra isla*). En el caso de *Cubagua* el testimonio también se hace presente de otra forma, mediante el cruce temporal que permite oír de primera mano la versión de los que vivieron ciertos acontecimientos, versión que es colocada frente a la versión oficial.

Al observar los personajes notamos cómo en *Cubagua* y en *Ínsulas* se matizan las percepciones sobre españoles, indígenas y negros, mediante la movilización de los estereotipos que tradicionalmente se les endilgan y el reconocimiento de sus valores culturales y religiosos, por lo que entonces cada colectivo muestra sus facetas negativas y positivas. En *La otra isla*, el contraste cultural viene dado por las miradas de personajes locales (insulares) y de extranjeros (alemanes), lo que propicia la explicitación de los estereotipos que se le atribuyen a cada grupo, los valores de cada colectivo y, por ende, las similitudes y diferencias de estos grupos

53 Robin, ob. cit.

54 Rivas, ob. cit.

humanos. La posibilidad de mostrar estas miradas cruzadas reposa en la tematización del viaje y del exilio, como una constante de la vida insular, espacio geográfico que da marco a los textos.

Por otra parte, la inserción de tradiciones viene a reforzar el contraste de miradas. Basta recordar las peleas de gallos y toda la reflexión que se genera en torno a ellas de parte de los galleros y de Wolfgang, el personaje extranjero (*La otra isla*). Nos encontramos ante obras que apelan a diferentes miradas y registros de la historia y de la memoria para dibujar los espacios de una cultura insular. Es un espacio de nostalgias por lo que se perdió, que solo puede ser recuperado por la memoria. Es una cultura de decepción por el olvido en que la administración central la ha mantenido, al dejarla al margen de los recursos financieros, del reconocimiento y de los planes de desarrollo del país.

Hay una conciencia de la Historia en esta mirada crítica aglutinadora de otras versiones de los hechos que nos enrumba hacia una interpretación, en contraste con la imagen de luz y progreso de la isla de Margarita. Y como señala Luz Marina Rivas: «Desde esa perspectiva podemos decir que la novela intrahistórica [...] subvierte la historia oficial porque propone nuevos caminos para la comprensión del pasado desde la perspectiva subalterna»[55]. Las obras del corpus representan la existencia del sistema colonial, y su permanencia a través del tiempo. Estamos ante lo que Antonio Benítez Rojo describe en *La isla que se repite* como «la máquina»:

> fueron las potencias europeas las que controlaron la fabricación, el mantenimiento, la tecnología y la reproducción de las máquinas plantaciones, sobre todo en lo que toca al modelo de producir azúcar de caña. (Esta familia de máquina también produce café, tabaco, cacao, algodón, índigo, té, piñas, fibras textiles, bananas, y otras mercancías cuya producción es poco rentable o imposible en zonas de clima templado; además suele producir Plantación, la mayúscula para indicar no solo la existencia de

55 *Ibid.*, p. 67.

plantaciones sino también del tipo de sociedad que resulta del uso y abuso de ellas[56].

A partir de diferentes acontecimientos representados en las obras, la descripción de Benítez Rojo se extiende hasta el presente: extracción de perlas, de magnesita, de petróleo y turismo. Las acciones de los insulares son las mismas: los chicos que se lanzan al mar para recoger monedas lanzadas por los turistas (*Ínsulas*) reactualizan la inmersión de los esclavos en busca de perlas (*Cubagua*). Los testimonios de hechos que han acaecido en la isla en diferentes tiempos dan cuenta de como la historia se repite al reproducirse las mismas relaciones de poder.

Palabras finales

Tomar posesión de un espacio conduce a «establecer una *perspectiva*», y «una geografía que no determina solo la configuración de espacios y de formas en una dimensión geométrica proyectable en cartografía, sino que además le da un sentido, transformando el mundo en universo simbólico», afirma Fernando Aínsa[57]. Por otra parte, dice Octavio Paz en *Corriente alterna* que «un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y del cosmos»[58].

Al asumir un corpus narrativo que presenta las islas como espacio para el desarrollo de sus acciones, hemos querido precisamente asumir una «perspectiva» particular, para conocer las características del mundo que se construye en esas obras.

Los textos que hemos estudiado aluden a hechos históricos de los que todos hemos oído hablar alguna vez; no obstante, estos acontecimientos son el elemento desencadenante de reflexiones

56 Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1989, p. XII.

57 Aínsa, ob. cit., p. 13.

58 México DF, Siglo XXI, (1967) 1984, p. 17.

—diferentes a la que recoge la historiografía oficial—, que se desprenden de los comentarios y conversaciones de los personajes.

Las pequeñas historias que cuentan los personajes, permiten conocer la isla de antaño, esa que constituye un espacio idílico, de solidaridad, de vida en armonía. Es el tiempo en que las comunidades indígenas poblaban ese territorio insular, previo a la llegada de los españoles a América (*Cubagua*). También encontramos escenas de plenitud y armonía con la naturaleza antes la llegada de los turistas (*Ínsulas).* En *La otra isla* se recuerda la solidaridad de la gente, y como esta luego se tornó indolente. Lo que interesa aquí es reconstruir la historia, pero esta vez desde la región, para poder entender la dinámica de los acontecimientos locales y el papel que le corresponde a cada uno de los actores involucrados.

El sentimiento de abandono y exclusión es otro tópico sobre el que se habla en las novelas del corpus; en la época de la conquista no fueron tomados en cuenta pues Colón pasó de largo y no se detuvo en Margarita (*La otra isla*), ahora tampoco, pues se les niega a los insulares el mérito por sus aportes a la nación y la asignación de los recursos (*Ínsulas*). Adicionalmente, encontramos la representación del progreso como propulsor de destrucción en la actualidad. Es paradójico que, por una parte, se aluda a la exclusión y, por otra, se rechace la llegada de recursos y transformaciones. No obstante, las obras son bastante «generosas» en representaciones del progreso y, mediante el contraste de imágenes del pasado y del presente, queda en claro que, en realidad, el progreso solo aporta nuevas versiones de la «máquina colonial».

Un tópico que recorre las novelas del corpus es el relativo a la falta de participación de los personajes en acciones colectivas; siempre parece privar el interés individual. A título de ejemplo, en *Cubagua* podemos leer: «¡Si hubiese iniciativa!» (C: 9), en *La otra isla*:

> (…) ese era el drama de nuestra sociedad: la incapacidad para resolver los problemas de naturaleza colectiva. Que los margariteños podían ser solidarios como individuos pero que, como sociedad, no habían encontrado el método para serlo y por eso históricamente habían emigrado (OI: 49).

Las novelas estudiadas recuperan a través de la intrahistoria hechos vividos en el espacio insular en el pasado y su reactualización en el presente. Estos hechos son fundamentalmente dolorosos como la colonización/neocolonización y la despersonalización/individualismo. En cambio, los tiempos de paz y generosidad producen una gran nostalgia, pero no parecen tener ecos en la actualidad. Como indica Fernando Aínsa «el *topos* insular se sitúa a la defensiva y teme el futuro. [...] Esta sería otra isla posible que vale la pena imaginar: la isla del porvenir. ¿La reflejará algún día la narrativa? Solo cabe esperarlo»[59].

Pensamos que cuando los personajes de *La otra isla* conversan y están de acuerdo en que «la dimensión humana contiene a cualquier otra, sea geográfica o cultural» (I: 44), se comienzan a dar algunas pistas sobre la superación de la pérdida del pasado y se está en los albores de la construcción de la «isla del porvenir».

59 Aínsa, ob. cit., pp. 41-42.

Tras-mares y tras-tierras en *Cubagua* y en *Pedro Páramo**

Luis Delgado Arria

¿Qué tierra es esta? ¿En dónde nos estamos?
Todos se van de aquí.

Poema-homenaje a Juan Rulfo
(utilizando sus propias palabras)
José Emilio Pacheco

Se diría que todo nuestro pasado
fuese presente.
Enrique Bernardo Núñez

En un sucinto ensayo en torno a la obra literaria de José A. Ramos Sucre, el novelista y cronista venezolano Enrique Bernardo Núñez[1] expresaba desde Torre de Panamá la Vieja[2], un 27 de julio de 1930:

* Texto base de la ponencia presentada en el foro *Retornando a Cubagua: colonia, neocolonialismo y nuevas lecturas*, realizado en el Celarg, los días 26 y 27 de mayo de 2011.

1 Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) comienza su obra intelectual en el período central de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), al publicar su primera novela, *Sol interior*, en 1918. Desde entonces, realiza una obra vasta que reunirá el ensayo, la crónica histórica, diplomática y biográfica, el periodismo y, particularmente, la novela, totalizando un vasto corpus de inquietudes que no siempre, deliberadamente, estuvieron diferenciados.

2 La «torre» se refiere a un monumento colonial de Panamá la Vieja. (N. del C.)

> En realidad, él creó un estilo [...] quizás porque esta [la forma autobiográfica] le ponía en mejor aptitud para extraer el sentido impenetrable de instantes eternos. Emociones e imágenes remotas. [...] Lo cierto es que gozó sus éxtasis en aquellos sitios donde la historia exprimió las horas más augustas y voluptuosas[3].

Esta caracterización que Núñez hace de su coterráneo funciona, también, como clave de lectura de su propia obra[4]. Ímpetu estilístico, fuerte experimentalismo, atención a las impresiones y emociones, prolijidad de imágenes, y uso de materiales biográficos y de los pliegues de la intrahistoria, o la historia no dominada —como gustaba decir Barberis[5]—, serán constantes que gravitarán, recurrentes, en toda su aventura escritural. Como lo ve el crítico venezolano Guillermo Sucre, un conjunto de rasgos paradójicos se dan cita para tensar la todavía insuficientemente estudiada singularidad de Ramos Sucre[6]. Varias de estas notas distintivas trazan, a mi juicio, líneas de continuidad/especularidad con las propuestas por Núñez en *Cubagua*[7] y —en menor

---

3 «J. A. Ramos Sucre», en Alba Rosa Hernández (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p. 37.

4 Es interesante ver que ya desde su novela *Cubagua* (1931) compone un texto muy signado por la mirada y protocolos escriturales del cronista. Desde este cuestiona aspectos de los presuntos lugares fundantes de la novela latinoamericana contemporánea. *Cubagua* no cabe en el mapeo estilístico-político-crítico que describe la novela de la tierra, con su trilogía *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, todas textualidades fuertemente atravesadas por nociones teleológicas de fundación de la nación moderna, por un lado, y de la latinoamericanidad narrativa, por otra. El lugar canónico que instalaron tales discursos novelísticos impuso una suerte de paradigma de comprensión, que sin duda soslayó atrapar la propositividad de *Cubagua* en la conformación de nuestro canon literario. Habrá pues que esperar hasta la muerte del autor para que se inicie en Venezuela una tímida recuperación crítica del sentido de su obra.

5 Pierre Barberis, Roland Barthes, *et al.*, *Escribir ¿para qué?, ¿para quién?*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, pp. 51-55.

6 Véase Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed., 1985.

7 En Enrique Bernardo Núñez, *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

grado, pero en forma ostensible también—, con el Rulfo de *Pedro Páramo*[8]. Cuatro de estas características resaltan por sus paralelismos con estas y otras obras que les suceden: 1. Las alusiones culturales como metáforas de un mundo en metamorfosis; 2. La ruptura de los límites inflexibles entre géneros literarios y la incorporación de otros no literarios en una suerte de libre juego de vasos comunicantes; 3. Relecturas del yo frente a la historia y de la historia frente a una suerte de archivo proliferante que funda el mito; 4. La neutralidad conceptual y la pasión por las formas; y 5. La ubicuidad textual del yo y de la historia. Aunque de modo diferente, un caso similar al que traza Núñez con *Cubagua* (1931) lo cumple Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955). Aunque emplazada en otro momento, e instalada en otras contingencias, no deja de ser sugestivo el rico cuadro de coincidencias entre esta y la novela del venezolano: rigor estilístico, síntesis extrema, licuefacción de géneros y disciplinas como la poesía, el cuento, la novela, la crónica, la historia, la política y materiales de la oralidad. A todos estos rasgos de coincidencia se le suma la reingeniería de los planos narrativos y la indagatoria de espacios como tomados por la sed, la muerte, la migrancia; siempre sugiriendo balbuceos anacrónicos de una cultura nacional y latinoamericana naciente aunque enfatizando sus múltiples discontinuidades históricas. Tanto *Cubagua* como *Pedro Páramo* abordan la historia enfatizando lo que en ella hay de lúgubre, de irresuelto y de clausurado en el espacio y el tiempo. Una y otra sortean, sin embargo, los enfoques narrativos e historiográficos dominantes hinchados de sabor positivista, cientificista y modernizante. Ahora —más allá de las muchas afinidades formales y temáticas—, debe advertirse un contraste fundamental: si *Cubagua* textualiza, a nuestro juicio, un diálogo asimétrico, conflictivo, heterogéneo —el de la cultura y literatura venezolanas con las correspondientes antillanas—[9], *Pedro Páramo*, desde México,

8 En *Toda la obra*, Madrid, Colección Archivos, 1992.

9 Solo como muestra de un concepto amplio, problemático, no meramente insular, de Caribe al estilo del que luego desarrolla Benítez Rojo, puede leerse casi al fin de la novela de Núñez: «Las costas de Margarita están llenas de cañones hundidos en la arena, de castillos y fortines desmoronados. Lo mismo las costas de Paria y de Cumaná y de Guayana y de las

hace lo propio, relevando materiales de matrices identitarios y de imaginarios apropiados de un sustrato local, pero con un sello fuertemente alegórico de lo latinoamericano caribeño, que tensa y complica su referencialidad[10]. Esta diferencia parece cardinal a la hora de intentar una comprensión no solo de los proyectos de sentido que ambas novelas formulan, cuanto para adentrarse en las coincidencias e intersecciones literarias y culturales que confrontan. Las operaciones escriturales que inscriben a *Cubagua* y a *Pedro Páramo* en la literatura latinoamericana se sitúan así en una remisión múltiple de las continuidades y discontinuidades históricas, culturales y textuales de las que se alimenta nuestra debatida identidad. Reenvíos que atrapan y comprimen, sincrónicamente, proyectos representacionales con otros estéticos, culturales y políticos —atañendo esferas de lo local y lo nacional, lo latinoamericano y lo universal.

Un punto que no alcanzaremos a desarrollar aquí, pero que justificaría una indagación, es revisar las circunstancias y paradojas históricas, políticas y estrictamente literarias nacionales y de región que operaron a los efectos de canonizar prontamente —y justificadamente, por supuesto— a *Pedro Páramo*, por un lado,

---

islas que trazan un arco gigantesco en el Caribe. De Este a Poniente, es todo lo que resta de un gran imperio». (C: 58).

10 Para abordar una lectura antropológica y culturalmente articuladora del complejo archipiélago antillano es esclarecedor revisar *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo. El autor cubano crea una metáfora de conexión cultural de la América del Norte y la América del Sur mediante las transitividad que describe una línea imaginaria de islas e islotes que serpentean entre el extremo sur del estado de Florida y la zona insular al norte de Venezuela. Desde esta perspectiva importaría ver no solo las continuidades sino las discontinuidades, sincronía y asincronías históricas, culturales y estéticas que se tejen en torno a esta curiosa y dinámica área en forma de meta-archipiélago. Escribe Benítez Rojo: «… las Antillas forman un puente que conecta, de cierta manera, Suramérica con Norteamérica; es decir, una máquina de espuma que conecta las crónicas de la búsqueda de El Dorado con el relato de hallazgo del Dorado; o, si se quiere, el discurso del mito con el discurso de la historia, o bien, el discurso de la resistencia con el discurso del poder». *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989, pp. V-VI.

y las concomitantes que virtual y curiosamente prácticamente borraron del mapa valorativo a *Cubagua*, publicada, 24 años antes que la novela rulfiana. Una tarea análoga sería la revisión de este texto que plantea soluciones argumentales y elementos formales que se harían clásicos en el llamado *realismo mágico*, 18 años antes, incluso, de *El reino de este mundo*. Interesaría especialmente confrontar la tesis de Roberto González Echeverría según la cual la obra de Carpentier se constituye en *archivo de metáforas* de cuya matriz se nutrirá la literatura posterior[11]. *Cubagua*, a mi juicio, complica este planteo no solo por la anticipación de metáforas posteriormente retomadas por Carpentier (la trasmigración del héroe popular en animal como subterfugio de resistencia para burlar el poder colonial, por ejemplo) sino, más incluso, en la desubicación de los lugares y modos fundantes de la controversial etiqueta de vanguardia narrativa latinoamericana.

De funcionar esta hipótesis podría decirse que, lejos de ubicarse estas dos novelas en universos culturales o polos de intertextualidad ostensiblemente autónomos, estas parecieran, más bien, postular núcleos de sentido —e indagar en la productividad de artefactos formales— que emplazan a entablar un diálogo[12].

11 Roberto González Echeverría, *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

12 Hasta donde sabemos, no se han trabajado las intertextualidades entre estas dos obras. No pocas circunstancias pueden haber contribuido a producir este vacío: marcos temporales y geográficos diferentes, concurrencia de *Cubagua* con la publicación y canonización de *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, una novela también histórica pero estructuralmente instalada en los cánones narrativos «aceptables» para el momento; la cercanía política de Núñez con la administración gomecista que concluyó pocos años después de la publicación de la novela, la discretísima actividad crítica nacional en Venezuela y la desconexión endémica de la literatura nacional con los mercados de canonización internacional. Ninguna de estas variables, sin embargo, a nuestro parecer, explican la persistencia de su sustracción —durante 80 años— al canon explicativo de una, por decirlo de algún modo, *pre-vanguardia* y un *pre-boom* narrativo latinoamericanos. El innovador aparato textual y las remisiones crípticas que hace *Cubagua* a la historia y la política nacional y continental parecen haber jugado así en su contra. Las semejanzas, continuidades y paradojas que hace

En estas notas quisiéramos sugerir algunas líneas de posibles correspondencias, contactos y continuidades entre ellas, pero pensar, asimismo, el significado de ciertos contrastes y oposiciones. Prestaremos, sin embargo, una atención y relieve dominante a *Cubagua* conscientes de su aún muy exiguo abordaje crítico. Interesaría asimismo trabajar algunas referencialidades que ligan ambas novelas con sus inscripciones en tanto proyectos de sentido cargados de espesor y productividad narrativa e histórica, aunque sin descartar la productividad sociopolítica que además conjeturan.

Ya desde sus primeros capítulos, *Cubagua* y *Pedro Páramo* refieren ambientes fatigosos, paisajes enrarecidos, ralos, difíciles de asir. Lugares, personajes y perfiles elocutivos imprecisos afloran y desaparecen, proliferando y volatilizándose de modo inexplicable, aparentemente fortuito. Algunos críticos coinciden en que todo en ellas aflora como oscilando alrededor de un locus discursivo des-localizado, franqueado por climas saturados por la ambigüedad y la paradoja: estados de sueño y de vigilia, vida y muerte, lucidez y desvarío, coherencia y azarosidad. Para decirlo con imágenes de Archibaldo Burns —uno de los primeros y más ásperos críticos de *Pedro Páramo*—, en esta novela se juntan: voluntad de confusión, revoltura de elementos, personajes desdibujados habitando pueblos fantasmagóricos y modulados desde un lirismo nebuloso, sombrío[13]. En *Pedro Páramo* tenemos una cadena de rompimientos que irrumpen como imágenes dialécticas. Tropos que irán configurando universos imaginarios, alegóricos y referentes proliferantes.

Al describirlas a modo de códigos pictóricos las novelas *Cubagua* y *Pedro Páramo* presentan trazos gruesos, nerviosos, expresionistas. Paisajes en tensión: los de una historia insular nacional/ latinoamericana sistemáticamente clausurada por la *colonialidad*

esta con *Pedro Páramo*, por ejemplo, podrían así contribuir a repensar la pertinencia de ciertos recortes canónicos. Así como la pertinencia de cuestionar paradigmas y retomar otros ensayos hermenéuticos comparativos hasta ahora escasamente examinados.

13 Cit. en prólogo de Gerald Martin, «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ob. cit., p. 588.

del poder y *del saber*[14]. Anthony Stanton comenta algo que aplicaría —detalles más detalles menos— a *Cubagua*:

> Se ha señalado que una de las fuentes principales de ambigüedad en la novela es la dificultad que experimenta el lector para identificar los habitantes. Muchas veces la identificación solo se hace posible páginas después, lo cual obliga al lector a ir reconstruyendo la información retrospectivamente, y de ahí la necesidad de varias lecturas. En el caso de los diálogos existen problemas para reconocer no solo el emisor sino también el receptor[15].

La ambigüedad, la borrosidad y la mutabilidad hacen así en ambas novelas parte además fundamental de una última utopía posible.

Anotaba Walter Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*: «La historia, en todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no en una calavera»[16]. Lo que quiere enfatizar Benjamín es que imaginar la verdad de la historia presume imaginar también la nodriza de la verdad. Y que esa nodriza es, precisamente, la muerte. La historia en muerte, en clave de ruinas. Como en Nueva Cádiz. Como en Comala. La historia descoyuntada, sinuosa, en gran parte inasible, incluso para los propios personajes que, a un tiempo, la viven y relatan (Leziaga, Lampugnano, Preciado, Pedro Páramo) simbolizan esa nodriza a cuyo cargo queda la confección de las únicas certidumbres imaginables. Justo en esos jirones cotidianos y apocalípticos de la experiencia —individual y colectiva, histórica y política— se adensan las tramas y referencialidades presentes en estas dos obras. «El fruto nutricio de lo históricamente

---

14 Véase Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000.

15 «Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ob. cit., p. 869.

16 Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis - Lom, 1985, p. 16.

concebido —dice Benjamin— tiene en su interior el tiempo como semilla preciosa pero insípida»[17]. Y un tiempo como es, creemos, el que madura en ambas novelas. Atrapa en ellas un resplandor paradójico, una luz de lo monótono y hasta de lo contrahecho, un fulgor lánguido, anémico, mortecino. Lo nota Núñez al inicio de *Cubagua* al figurar La Asunción, un pequeño poblado enclavado en la isla de Margarita: «Los callejones se retuercen vetustos, silenciosos, llenos de hierba». No obstante, continúa: «Tarde y mañana, las muchachas conducen el agua hasta los barrios más lejanos. Las campanadas caen pesadas, monótonas, marcando inútiles el tiempo» (C: 5). De modo concomitante musita para sí Juan Preciado al llegar a Comala: «Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía» (PP: 184). Los paisajes que ambos escritores eligen escrutar son los de un mundo que declina, que agoniza incluso. Pero son un paisaje que, al mismo tiempo, aparece creciendo, desplegándose, madurando los frutos de una extraña experiencia. Lo que descubren es un tiempo que confiesa al lector su historia, cabe decir, su semilla, su crecimiento y su muerte siempre en entredicho, su simiente de locuciones vitales puestas al límite, contenidas, aunque pletóricas de saber. Ningún hombre, por muy pobre que sea —decía Benjamin en «El narrador»— muere sin dejar algo como legado al mundo[18]. Ninguna novela tampoco. Y en particular estas. El espesor de universos efímeros y acaecederos de un universo de sentido, que para los personajes agoniza tanto en *Cubagua* como en *Pedro Páramo*, se funde en las peripecias vitales de personajes y de ambientes como tomados por un *saber omnisciente* aunque no totalístico ni consciente. Un germen de sentido trágico queda a cargo de personajes que, a la vez, registran y documentan el diario acaecer, narrándolo, viviéndolo desde la intimidad y la distancia, mas conflictuándolo todo. Van, más bien, performativizando, confundiendo y excediendo reiteradamente —desde cada presente— su estatuto como mero documento expresivo. «Allá me oirás mejor» —oye

17 *Ibid.*, p. 37.

18 Véase Walter Benjamin, «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, 3.ª ed., México, Taurus, 2001, pp. 111-134.

Preciado a poco de llegar a Comala. Es su madre—. «Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz. Mi madre, la viva» (PP: 184). Este fragmento —especialmente marcado por Rulfo con itálicas—, agita la visión personalísima que él que tenía de la muerte, es decir, su *ars poética* sobre la continuidad dialéctica entre el vivir y el morir. Morir no es tal mientras Preciado arranque de los suyos un *oír mejor en la evocación*. Si aceptamos tal como cierto, se abatiría así la versión de Comala como un «pueblo muerto» para descubrirse, paradojalmente, una historia de vivos. O, por lo menos, una forma muy particular de «estar y ser como vivos». Un lugar privilegiado de audición, de evocación y, además, un lugar pleno en el cual voces, tiempos y personajes dialogan e interactúan nebulosa y entrañablemente entre sí. Se construye de allí un mundo-otro. Un universo en cuya esfera rala pero chisporroteante de sentido se funda un vivir más totalístico, más real, más pleno.

Con *Cubagua*, Núñez elige atrapar un período que va del descubrimiento de América hasta inicios de la explotación petrolera en Venezuela; Rulfo, desde *Pedro Páramo* historia, en cambio, la coyuntura de la guerra entre el nuevo Estado Nacional mexicano y la emergencia de los cristeros en tiempos del presidente Calles. Pero la representación novelesca en ninguna de estas novelas se agota en remisiones axiomáticas a un pasado históricamente verificable. Ambas novelas deliberadamente sortean usar un discurso historiográfico, rigurosamente testifical. Los universos de sentido no se resuelven/disuelven en un tiempo histórico conclusivo. Trazan, por el contrario, un tiempo narrativo fluyente y sugerente. Una zona de y para la libre creación desde la recepción, esto es, desde la experiencia de cada lector. Ambas novelas —de algún modo históricas—, no lo son en ningún modo por asumir a un trayecto formulario. Las dos eluden el compromiso de devenir representaciones sin aura. Requiriendo el lenguaje poético, Núñez y Rulfo buscan escrutar fenómenos más a fin de burlar la censura política. Acaso por ello ambas novelas leen, releen e invitan a revisitar desde una comprensión otra una heterogénea variedad de documentos, narrativas y paisajes, entremezclados con pasados,

presentes y utopías. En tal sentido, ambas novelas proyectan una apuesta contrapuesta a la seguida por *Cien años de soledad*. El desciframiento de los manuscritos, de los paisajes de naturaleza o de la ruinas de Nueva Cádiz o de los ambientes de Comala demarcan una naciente pero permanente génesis; y no el camino hacia el apocalipsis concluyente de la historia. *Cubagua* y *Pedro Páramo* planean llegar a ser —como exponía Hofmannsthal refiriéndose a otro proyecto narrativo— una suerte de tentativas por «leer lo que nunca fue escrito». La productividad, la performatividad sociohistórica de los textos —como lo veía Deleuze— hace rizoma con lo real, transfigurándolo y transfigurándose a su vez.

Tal inacabamiento —que no indefinición—, que se cierne sobre personajes y hechos, temporalidades y diálogos tanto en *Cubagua* como en *Pedro Páramo* hablan de una conflictividad refractaria a explicaciones únicas y lineales, acabadas y no conflictivas. No sería pues impropio decir que algunas pulsiones narrativas presentes en este tipo de novela coincidan con una estructura melodramática. Elementos tales como profusión argumental y de personajes, sobreimposición de tramas, pulsión hacia el exceso, que son tan recurrentes en *Cubagua* y en *Pedro Páramo* las acercan a esta matriz. Más aún, su aparente fragmentariedad e irresolución argumental —y el modo dialéctico de configurar acción humana y acción de naturaleza— arregla un modo en el que discurso, paisajes, oralidad, poesía, historia, crónica, pensamiento y materiales biográficos entremezclan presentes y pasados, postulando así un formidable y compacto personaje en ambas novelas. Espacio, tiempo y personajes vienen a ser parte de una misma trama imbricada de reconocimientos. El testimonio —pero también la novela de corte histórico— según Paul Ricoeur, excede con mucho su sentido estrictamente documental. Y lo hace puesto que traduce y sobre todo «se aplica a palabras, obras y acciones en la medida en que testifican, en la hondura de la experiencia y de la historia, una intención y una inspiración, una idea que sobrepasan la experiencia e historia mismas»[19].

19 «L'herméneutique du témoignage», en *Lectures 3. Aux Frontières de la Philosophie*, París, Seuil, 1994, p. 107.

Si un lugar aquí describen Núñez y Rulfo es el de un nuevo despertar del lenguaje que sería, asimismo, un despertar de la conciencia y de la naturaleza. Un despertar de las voces fuertes pero más aún, de los jeroglíficos y susurros desde cuyos núcleos sería posible imaginar, postular una nueva historia nuestroamericana más ética, verosímil, densa. Es decir más compleja, más diversa. Más inclusiva y menos autocrática. Y este despertar por cierto es otra imagen directa de Benjamin. Es la imagen de una vigilia muy especial. Un abrir los ojos como suerte de revelación sacralizadora aunque secular: el despertar a la historia. Despertar, ver, pensar, recordar, ensoñar, hacen parte también de una forma cognitiva, narrativa y sensible de inscripción en la totalidad de la historia. Un modo de vivir en un presente cotidiano y múltiple. Un presente que reclama la recuperación de *esta historia* en el aquí y en el allá. En un ayer, en un hoy y en un mañana que aspiran a coagularse en un tiempo pleno. Mediodía inclusivo y dialéctico tras cuya imagen resplandece un nosotros. Ya al final del texto rulfiano tenemos a un Pedro Páramo a punto de morir: «Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos» (PP: 303). Y poco después, retomando enseguida el hilo circular de la historia, concluye: «Esta es mi muerte: Ya sé que dentro de poco vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y no tendré manos para no verlo» (PP: 303). *Cubagua* y *Pedro Páramo* se plantean leer —con Benjamin— el libro de lo acontecido, lo fluyente y lo entrelazado con todo: la imagen de lo arquetípicamente fijo desde siempre y, a la vez, la mutación dialéctica de la historia. Benjamin creía que esa imagen viva y dialéctica de la historia correspondía a un momento en que la humanidad «restregándose los ojos, reconoce precisamente esa imagen como dinámica onírica. Justo en ese momento el historiador se hace cargo de la faena de interpretar el sueño»[20]. La imagen arquetípica patriarcal en la novela rulfiana reconoce un momento en que no tiene ya manos

20 *La dialéctica en suspenso*, ob. cit., p. 126.

para sustraerse de la mirada justiciera. Mirada que es la de un tiempo que vuelve, puntual y dialéctico, a saldar sus cuentas. Es también ilustrativo el final de *Cubagua*: Leiziaga es llevado detenido a Margarita bajo la denuncia de haber tomado para sí un puñado de perlas. El juez Dr. Figueiras lo interroga oficialmente mientras fantasea alzarse con al menos una de estas piedras preciosas. Leiziaga sobrelleva el vejamen del interrogatorio sin contestar una palabra, abstraído por el recuerdo de las imborrables imágenes de Cubagua. Al día siguiente es llevado de nuevo a la isla. El poder de Estado burocrático exige las perlas. Al punto Leiziaga pone en juego todos sus sentidos pero: «Ya no son voces que se alzan del mar: [sino] murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos» (C: 66). Casi al principio de la novela se habla de cómo acarrear agua a la isla. Alguien dice que el agua puede traerse en pipas, de Cumaná. «—Exactamente —responde otro—. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente—. Y añadió, —verdad que es poco tiempo» (C: 20). La ironía sirve de única apelación a la lucidez. Pero será al final de la aventura novelística cuando su eficacia se deje ver. Núñez reclama la metáfora dialéctica de un devenir simultáneamente presente, pasado y acaso eterno en la isla: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (C: 66)[21]. El tiempo fluyente pero, a su vez, detenido en su remisión a la colonialidad sobreviene en la historia misma de *Cubagua*. Vale decir, la historia de su pretendida modernidad como superficie hermenéutica a la vez diferente e idéntica. El despertar de Leiziaga a una realidad otra le hace comprender que la disputa por las perlas resulta absurda. Para él las perlas no son ya mercancías sino alusión a un amanecer: el de un mundo

21 Un pasaje análogo es referido en *Cubagua* en la figura de fray Dionisio, fraile de la Regencia, y, por cierto, personaje histórico recuperado por Núñez para su novela luego de la lectura, en La Asunción, de algunos documentos, crónicas y estampas en torno a la isla de Cubagua: «Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (C: 23). Para un tratamiento de las complejas relaciones de identidad y diferencia en la figura de la repetición conviene ver Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia* (1968).

de nuevo pleno y barroco, aunque inaccesible, concluyentemente clausurado a la mirada colonial. Ahora bien, este despertar sería, también un conocimiento apocalíptico y un saber del fin trascendente de la historia. Imagen que se ofrece, atisbo y figuración de un instante que atrapa la escena del recorrido narrativo e histórico borrándolos, pero haciéndolos asimismo extáticamente presentes.

Pero este instante —en cuya metáfora se adensa y trasfigura la historia toda— tiene un rostro bastante distintivo en nuestro agitado contexto histórico latinoamericano: Un rosario de hechos de fuerza atrapa las biografías de unos personajes demasiado apremiados por circunstancias exteriores como para alcanzar, siquiera, imaginar vagamente el trayecto de sus propias vidas. Desde un punto de vista narrativo, Juan Preciado no va propiamente a Comala a vivir sino a morir. A morir incluso antes de haber vivido. Pedro Páramo hace lo mismo. Vive aunque siempre muriendo en la ansiedad de la figuración de una unión obsesiva con Susana San Juan que sabe imposible. En forma distinta pero paralelamente, gran parte de los personajes de *Cubagua* son más decorado o fragmentos anónimos de una máquina de expoliación y/o de resistencia, que personajes propia y carnalmente humanos. Al reflexionar sobre su experiencia ya al término de su viaje: «Leziaga considera la dulzura de esas vidas [de indígenas], lo cual no se le había ocurrido hasta entonces. No ser nada, no esperar nada. Ser ellos solos; vivir sobre un leño o un pedazo de tierra con el alma en silencio. Almas cargadas de amargura, de indiferencia, de dicha» (C: 53).

Un clima análogo configura a Comala: «hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él, tal vez haya canciones; tal vez mejores voces. Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar» (PP: 201). Puede verse entonces como vidas y acontecimientos en ambos proyectos novelescos van configurando una economía representacional apertrechada de susurros, fragmentos, contención, esbozos. Una relojería hecha de fotogramas, frases y pasajes descoyuntados. Su trenzado va trazando no una coherencia lineal, secuencial y autoexplicativa sino más bien estallada, discontinua, dialéctica. Su clave de lectura no remite así a una mecánica historiografiable cuanto que literaria, imagética. Anticipando la apuesta de Cortázar en *Rayuela*,

ambas novelas aspiran devenir penetrables, historias cinéticas, modelos de una experiencia para armar. Por ello funciona tan bien en ambas novelas la técnica del montaje. Suspendiendo una figuración teleológica de la historia, una proliferación de rasgos nerviosos, precisos, briosos, rápidos, casi hiperactivos, personajes, datos, recuerdos e imaginarios organizan una narrativa hecha de secuencias aparentemente libres, tramas desenganchadas, si bien enlazadas y erizadas en la figuración mesiánica que ansía atrapar la dimensión no redimida pero esperanzada de la historia. *Cubagua* y *Pedro Páramo* aparecen así como una sucesión y una juntura de ruinas adensándose y configurándose, paulatina, limpiamente, como un acopio de materiales que aspira a ser, alguna vez, un todo orgánico. Y de toda esta suma ruinosa de historias básicamente trágicas de vida surge un *lugar/mudo* agonizante, que lo ha de ser, curiosamente, también, de esperanza. Preciado va a Comala porque allí intuye un pasado susceptible de recuperar. Leziaga regresa de Cubagua porque ve allí un pasado accidentalmente olvidado —aunque cifrado en forma jeroglífica— todavía de alguna forma intacto en la isla. Un pasado que, considera, debe ser salvado, y un presente-otro que demanda reconocimiento como condición para su redención.

Ya al final de *Cubagua*, escribe Núñez: «Pero con el sol los recuerdos importunos desaparecen. [...] Tendido en la arena, Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados en Cubagua, de su misma vida anterior y observa el jeroglífico que los cardones van trazando» (C: 56). El regreso de un viaje empedrado de miradas, pensamientos y jeroglíficos tras cuyo desciframiento aparece la tierra, construye la posibilidad de leer la historia en tanto código cifrado aunque productivo y proliferante. Código pleno, perlífero en cuanto que cargado de valor hermenéutico de lo aquí sucedido y sigue sucediendo tras la Conquista y la colonización. Según George Gadamer, una comprensión efectiva exige siempre la activación de un arsenal hermenéutico capaz de superar el prejuicio en contra del prejuicio y el *sentido común*, allanando así el camino hacia un *comprender de otra manera*. La imagen que condensa el saldo del aprendizaje de Leiziaga al fin de *Cubagua* es la de un *mar comunista*. Un mar en cuya fluencia se disemine y democratice el misterio, invirtiendo el sentido y la lógica de la

gran máquina de acumulación capitalista[22]. Es un mar que despliega, dispersa, disemina, sin pausa, sin tasa, las bellezas y secretos milenarios de una tierra, una historia, un pueblo. Un nuevo Dorado hecho esta vez de palabras, piedras y olas, en clave de imágenes y secretos es postulado como legado precioso a unos buscadores de perlas y petróleo que, desde luego, no pueden, no alcanzan a percibirlo siquiera. La mirada humanista, profundamente respetuosa hacia una diferencia radical y no resoluble se sobreimpone a la matriz imperante: el paradigma disciplinario antropológico e historiográfico de sesgo positivista, modernizante, neocolonialista y transculturador. Leziaga se pregunta a sí mismo en referencia a los aborígenes: «¿no es un crimen obligarlos por el temor o la fuerza?» Pero concluye: «Es preciso dejarlos en su inviolado silencio. Toda mirada, toda palabra de extranjero les produce estupor. Quizás, piensan, hay en ella algún ardid para quitarles lo único que tienen: su libertad. Su libertad en medio de su esclavitud (C: 53)[23].

---

22 Cabe recordar que Lampugnano, el doble virtual de Leiziaga, inventa una máquina para capturar perlas que bien pudiera operar como metáfora de la gran máquina capitalista. En Comala, la máquina es más imprecisa. Por un lado está la inmensa finca de Pedro Páramo, pero no es esa la máquina que moviliza toda la historia. El pueblo todo depende de Páramo para vivir, pero también él depende de algo. El deseo obsesivo de Páramo por Susana San Juan y el ulterior estado de locura de esta operan así como los afueras que, operando dentro de la máquina, se ubican, inaccesibles, más allá de ella.

23 Aunque escapa un poco a la línea y alcances de este trabajo puede trazarse una conexión entre este *ardid subalterno* de que aquí habla Núñez con ese otro ardid griego que en la antigüedad del imperio de la Hélade ellos conocían como *la metis*. Ulises, el rico en ardides, es su mejor prototipo. «Me llamo nadie», dice, consiguiendo así confundir, camuflar su identidad con un nombre que remite, a su vez, a una representación vacía. Para profundizar en estas relaciones entre apropiación popular y consumo como esfera de resistencia y rebeldía a la pasividad es importante revisar el artículo de Monika Walter, «Melodrama y cotidianidad. Un acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo», en Hermann Herlinghaus (comp.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002. Lo popular para Walter «reviste mil modos de apropiarse tácticamente de las cosas

En una línea de cierto modo análoga, en la novela de Rulfo, Preciado confiesa a Dorotea: «Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco de andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre» (PP: 236). El frío de la historia ya está, pues, introyectado en la sangre, en la corporeidad misma de Preciado. Él mismo, en este caso, hace parte del jeroglífico. Cabe notar cómo los personajes centrales son también, en ambos proyectos narrativos, íconos modernizadores occidentales pero que impugnan el ideal de modernidad. Leziaga, Lampugnano, Preciado y Pedro Páramo emprenden sendos viajes sin fórmula de retorno. Ninguno de ellos puede salir ya de la historia una vez se han sumido en la hondura de sus encrucijadas. La misión, la pequeña épica en ambas novelas radicará en reflexionar, ensoñar y rescatar la historia de un instante pleno aunque efímero. Piensa Walter Benjamin: «La verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente*. Solo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado»[24].

En la búsqueda de este tiempo perdido *Cubagua* y *Pedro Páramo* examinan sendos universos liminales: la ciudad hundida de Nueva Cádiz en la decrépita isla de Cubagua, y Comala, lugar protohistórico al que Preciado marcha en busca de la historia borrada de su estirpe. En ambos casos el viaje revela un sentido de ruptura con la concepción tradicional, ontológica y teleológica de la historia. La historia deja de ser archivo. No es solo un cementerio hecho de documentos disciplinarios o graciosamente traspuestos a un presente como culminación acabada del plan de ascenso que tramita escribir la historia moderna.

Por el contrario, la historia aparece, más bien, como latido y conciencia del látigo, esperanza, mas, también, lucidez y zumo último de los muchos y dolorosos aprendizajes que habitantes de un tiempo hoy —pero condensador de pasados y presentes— han tenido que irle arrancando a la historia contra los muros de la razón

---

y las palabras, y de repercutir en una narratividad que sabe transformar incertidumbres y angustias en espacios de empoderamiento», p. 211.

24 *La dialéctica en suspenso*, ob. cit., p. 50.

colonial occidental. Por ello fluye todo en una permanente actualidad. Y es dable afirmar que todo nuestro pasado fuese presente. El espacio urbano, la ciudad féretro que es Nueva Cádiz, o la otra, Comala, suerte de camposanto familiar aparecen habitados por paisajes y difuntos reacios a dejar de vivir. El viaje hacia el pasado en ambas obras apunta a ser, más bien, esencia de utopía y palanca de emancipación de un presente ya cumplido y juzgado y por ello mismo confabulado a favor de la dominación[25]. Pedro Páramo es una metáfora de la historia, como ha aclarado Rulfo. La historia de un comal, un infierno al que se va, definitivamente, a aprender. Como en la isla Cubagua de Núñez, a la Comala de Rulfo se va a aprender historia y a protagonizarla, y a decir y escuchar cada cual sus respectivas historias.

> Las ciudades se levantan sobre las selvas y estas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias. Hay cedros y ceibas, cardones, malezas y lianas que encubren el pasado, y hay cielo azul: deseos, lágrimas (C: 45).

Cubagua y *Pedro Páramo* giran obsesivamente en torno a un conjunto de búsquedas que traducen más bien preguntas —la identidad y el sentido último de la experiencia en contextos ambivalentes hechos de belleza y pillaje, persistencia de la identidad y borramientos sucesivos de todo cuanto ha pasado aquí en América Latina. Apelan por ello a una indagación en lo propio: tradiciones, voces, modismos, mitos, imágenes, metáforas, paisajes, datos fácticos, miedos recurrentes, culpas, imaginarios. La imagen del

25 La pregunta benjamineana, según Oyarzún, va dirigida al interés que gobierna esa *metodización* y que se articula en el recuerdo metodizado. Pero esta pregunta no es, sin más, una cuestión puramente epistemológica; es, principalmente, una pregunta política, que preconcibe la historia como campo conflictual cuya impronta viva e indeleble viene a ser la instancia del sufrimiento. Véase Pablo Oyarzún, prólogo a Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, ob. cit., p. 35.

imperio aparece como un tropo suprimido aunque evidente, central. Todo en ellas va y vuelve, recurrente, contorsionándose. Todo les concierne como centros hacia el cual fluye el poder. Sin embargo, todo va y vuelve cíclicamente a ellas. Por eso «Vocchi» —el dios de Lanka—, «como los otros, ama las islas, porque las islas son predestinadas» (C: 45). Por eso Preciado va a Comala pese a la advertencia que le formula el letrero (PP: 193). Las ciudades narrativas que delinean de la Nueva Cádiz de Cubagua y Comala devienen pretextos para que la tentativa de sentido moderno occidental tenga un lugar de enunciación válido. Un núcleo espectral aunque abierto aparece en ellas como telón de fondo polifónico, carvalesco y positivo[26].

A la figura de la ambigüedad, Núñez y Rulfo sobreimponen otra: la del silencio. Indagan y pulen metáforas de susurros y sombras, sedes y acideces, arideces y precariedades como tropos que remiten, una y otra vez, a una proliferación de la carencia. «—Son ácidas, padre— se adelantó el señor cura a la pregunta que le iban a hacer. Vivimos en una tierra en que todo se da gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso» (PP: 249), refiere el cura de Contla en *Pedro Páramo*. Un poco alcanzando ese tono escribe Núñez en el capítulo IV del apartado de la novela «El cardón»: «Sus plantas producen aquellos rumores furtivos. Leiziaga, que no ve nada, se encoge de hombros; y, ahondando en el silencio que llega del mar y barre los arenales, los ranchitos donde se mueven extrañas figuras, dice: —Aquí todos parece que aguardan. —Sí, aquí todos aguardan» (C: 44). Silencios, susurros, ecos lacónicos y cargados de cuestionamiento hablan de historias abortadas, herrajes impuestos por el poder colonial/

26 Tomamos distancia aquí hacia la apreciación que formula la crítica Djelal Kadir para quien el fenómeno de especificidad histórica apresado por la literatura latinoamericana se funda en una suerte de búsqueda infinita y absurda, que haría explicable los logros de esta solo desde una epistemología del fracaso y el error. Epistemología que conectaría, en un ciclo de dos vías, el momento traumático del descubrimiento de América con los avatares también agitados del presente. Cit. en Román de la Campa, *América Latina y sus comunidades discursivas*, Caracas-Quito, Celarg-Universidad Andina Simón Bolívar, 1999, p. 178.

neocolonial sobre la piel de personajes y culturas superpuestos. De allí la centralidad de la figura de la carencia como metáfora de nuestra tragedia histórica. Estos silencios sobresaturados de Comala —me parece— hacen también parte de una suerte de gran representación de la ruptura de un tiempo modernista, como lo ve Fredric Jameson, hacia otro momento posmodernista[27], cuya emergencia el crítico ubica hacia la década del cincuenta y, aunque *Cubagua* es publicada en la década del treinta, sería posible imaginarla como expresión temprana del mismo.

Las ruinas de una ciudad bullente de voces de difuntos en Comala y la ciudad hundida en Nueva Cádiz parecieran reflejarse especularmente. La una, en Comala, voltea hacia la revolución mexicana y desde allí hacia más y más atrás, hasta poner en cuestión las inobservancias posindependentistas. Pero mira, fija imágenes, también, hacia más adelante, en los pertinaces incumplimientos del PRI a los postulados vertebrales de la revolución mexicana. La otra, *Cubagua*, releva alternativa, asincrónica y fílmicamente, momentos del descubrimiento de América, escenas de la Colonia y episodios noticiosos de comienzos del siglo XX. Tal operación, que antecede el experimentalismo del surrealismo en Latinoamérica, una de cuyas propuestas buscaba forzar la contaminación de tiempos y significados interroga figuras que operan por condensación y trabazón premeditada una semiosis, ayer, colonial, hoy neocolonial. «¿A qué viniste?», parece preguntarle alguien a Juan Preciado, intentado precisar los verdaderos móviles del viaje: «Vine a Comala —dice— porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera». Pero es revelador que, una vez realizada esta promesa solemne ante el lecho de muerte de la madre, Preciado se retracta de su juramento «—Así lo haré madre» con una confesión a sí mismo: «pero no pensé cumplir la promesa» (PP: 179). El viaje de Preciado responde, pues, a otros móviles. Preciado responde en el más clásico protocolo melodramático.

27 Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism, 1991. Recuperado en: http://flawedart.net/courses/articles/Jameson_Postmodernism__cultural_logic_late_capitalism.pdf

Pero detrás de esta respuesta desautorizada desde su inicio, subyace y resuena la pregunta: «Preciado, ¿para qué viniste?».

Creo que tanto el viaje de Preciado a Comala, como el de Leziaga a Cubagua funcionan como metáforas de indagación sobre las condiciones en que se modula la modernidad incumplida latinoamericana. Una modernidad que en América Latina siempre fue imposible por definición y una historia adulterada, las dos fraguadas a partir de un cosmos de sentido meticulosamente ritualizado. Un mundo que debate con otra condición ahora postsacral. Los conceptos teleológicos de modernidad e historia se representan así en ambas obras vacíos.

Esta mezcla de silencios y énfasis de contención traducen —y remiten— a conatos fallidos de expresión y poder radical del otro, el paria, el esclavo, el negro o el indio, el civilizatoriamente escamoteado de la historia. Todo se extracta en gesto, mudez, que hacen tropos de una palabra sitiada, innombrable históricamente sesgada. Oralidad de voz omitida, es una dicción desde cuya recursividad se apela a un sentido también nómada que fluye de lo verosímil a lo mágico; de la facticidad al delirio aparente. A diferencia del *esencialismo estratégico* afirmado por Edward Said[28], los pobladores de Nueva Cádiz o de Comala son tratados de una forma no esencialista a modo de objetos de estudio o estampas de otredad. Nunca se los conduce como objetos pasivos y de antemano condenados al cumplimiento de un papel dictado por otros. Hasta en Comala las almas pueden decidir qué dicen, y a quiénes sacan la conversación. Y en *Cubagua*, en el último capítulo aflora una imagen salvífica pero no historicista de la historia. El mito popular, la animación y la metáfora sirven de recuerdos. Por ello Leziaga no resiste «referir su aventura» (C: 58). Una aventura que ahora puede leer mientras lleva dos días de encierro contemplando desde su habitación las piedras renegridas, en la isla de Margarita, como ruinas pero más aún, como testimonios del mediodía de un gran imperio extinto. Por tal un académico, Tiberio Mendoza, no puede resistir la impaciencia. «¿Qué podían decirle (las ruinas) que ya él no supiese?» (C: 58).

28 E. Said, *Orientalismo*, 1977.

De la misma forma en que Juan Preciado es un forastero de los climas fantasmales de Comala y va cumpliendo su viaje a medida que desentraña el sentido de su experiencia, así también lo hace Leiziaga al interrogar, ahondar y, hasta cierto punto, descifrar el sentido último de su viaje a Cubagua. So pretexto de buscar a su padre, Preciado inquiere y le arranca a Comala el sino reservado a su estirpe y, con este, el sentido de su vida toda. Leiziaga lee el subterfugio mercantil de la extracción de perlas y petróleo como jeroglífico que contiene el secreto irrenunciable de la tierra. Tal «viaje» es lo que le exige asumir una mirada nueva, benévola y, asimismo, ética. El encuentro con ese otro —aborigen, mujer, difunto, fantasma, negro, esclavo—, y con un paisaje cargado de signos a la espera de ser traducidos funda un lugar de toque con la otredad que alimenta su propia experiencia. Preciado condensa en estos términos el saldo de su aventura vital: «—Es cierto, Dorotea, me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo». Y un poco más adelante se vuelve a hacer y responder la pregunta: «—¿Qué viniste a hacer aquí? —Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión. —¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido» (PP: 237). Preciado hace el viaje en la dirección correcta. Ya no afirma que vino a buscar a su padre, sino «a ese que según parece fue mi padre». La irresolución en la escritura de la historia construye de suyo otra forma de habitarla —o de redimirla.

Dijimos que la búsqueda del padre no es el motivo de fondo del viaje de Preciado. Lo es la búsqueda de la ilusión. Pero ¿qué dice, qué mueve? ¿Qué traduce esta ilusión pertinaz? La palabra ilusión asume por lo menos dos sentidos: la ilusión de índole afectiva y la ilusión como aberración de un efecto engañoso sobre los sentidos. Es el caso de una ilusión óptica, por ejemplo. Una y otra pueden ponerse en relación con el fenómeno de representación fidedigna, ética, crítica, histórica. Representación políticamente posicionada, polivalente, plural. Una vez concluido el viaje, el aprendizaje se cultiva en la claridad representacional de una experiencia íntima pero, además, colectiva. —Pero, ¿cuál es el alma de la raza?— [se] pregunta Leiziaga a continuación del cuestionamiento de Tiberio.

¿Es quizás la nostalgia, la gran tristeza del pueblo que se ignora a sí mismo, o son almas superpuestas, vigilantes, para que ninguna cobre imperio sobre la otra? […] El negro y el indio toman la guitarra en sus manos del mismo modo que el rifle, cantan con una tristeza y viven sin conocerse o se matan entre sí. Bailes y canciones, luz, palmeras, he ahí todo el sentimiento, el alma de la raza (C: 59).

La desconfianza hacia la mirada preconstituida por un preconcepto en el sentido que Said le asigna al término orientalista, introduce la estructura filosófica de verdad popular. Núñez intercala la heterogeneidad ideológico-discursiva apelando a una copla de canción. El recelo entre la representación de matriz Occidental y realidad primordialmente latinoamericana es extrema. «Si vas a la Guajira/ compra primero un loro/ para que cuando vuelvas/ el loro te cuente todo» (C: 59). Intereses, paradigmas de comprensión, prejuicios, códigos y disposiciones de la ciudad letrada acordonan la narrativa de una versión previamente escrita, regularizada. Una escritura estipulada, casi conclusiva de la historia. «Todo el mundo lo sabe entonces —se dice Leziaga ante la indiferencia de Rojas—. Es insensato hablar de lo que todos conocen y de lo que nadie quiere oír hablar» (C: 60). Por ello la verdad deviene, según Leiziaga, en «aquel silencio lleno de precauciones». Preexiste como claridad turbia, cenicienta, hecha de «ruido de voces y [de] armas» (C: 60). Las prácticas coloniales del esclavismo, la industria del pillaje y la censura son elevadas a categorías epistemológicas desde cuyo espesor confesar la pragmática colonial. La tentativa de escritura de una historia otra por parte de Leiziaga es de inmediato descalificada. Mendoza sondea por ello los borradores de Leiziaga y, tras leerlos, concluye: «¡Qué imbécil, carece del sentido de la historia!» (C: 61).

En tal sentido Núñez y Rulfo emprenden proyectos imposibles. Tramitan capturar y traducir positivamente una semiosis colonial cuyo ideologema se apila en un presente conflictivo y borroso: un tenor mudo —mas inteligible vía literatura— embebido de metáforas y metonimias, piedras y olas, tierras y ruinas. Y es en este heterogéneo lugar hecho asimismo de restos de mitos y de documentos

en cuya médula la dominación y la salvación se dan cita, como notaba Benjamin. Se concitan, deviniendo documentos de cultura y a la vez, escritos incriminatorios de la barbarie. La barbarie contenida en todo lo borrado. La historia como cómplice de la borradura por remanente, por no ser políticamente incorporable pero, también, por indecible y proliferante. Texto que, aunque entraña y vocifera la ruina, nunca se podrá develar y quedará, por ello, como espacio elidido. El silencio en ambas novelas no describe otra cosa así que una máquina de captura de alteridades y proliferación de censuras. Texto de lo que nunca ha sido posible articular. El oficio de escritura sobreviene faena de videncia y redención. Pero esta indagatoria del silencio entraña adicionalmente otra reflexión. Una especulación sobre las relaciones y negociaciones que entablan y sostienen lector y escritor. Una que llamaremos economía de rupturas atraviesa, reinventando silencios que devienen denuncias en la trama de ambas novelas. La técnica del montaje deviene, en ambas tentativas, estrategia narrativa y sustrato hermenéutico desde cuyo espesor una historia pletórica de tiempo ahora, como lo soñaba Benjamin, atrapa y reinventa su sentido.

Conclusión

En 1986 Evodio Escalante formula una «Lectura ideológica de Pedro Páramo» que *mutatis mutandi* pudiera cabalmente ser también aplicable a la novela de Núñez:

> *Pedro Páramo* no se deja ubicar con facilidad. Y esto es así no tanto porque el texto resista la interpretación sino porque su ambigüedad *facilita* todas las interpretaciones. *Pedro Páramo* es así un viaje al infierno, una recuperación de los mitos griegos, una figuración arquetípica, una recreación del mito de la caída, aunque también, en una acuciosa lectura que recuerda los procedimientos sociológicos de Lucien Goldmann, una recreación del conflicto que se plantea entre un orden feudal-tribal y el poder del dinero que ha dejado vacío este orden sin crear uno nuevo ¿Ambigüedad ideológica? Digamos, mejor, precisión semiótica,

> articulación de un lenguaje donde la significación, el sentido, lo dicho y lo no dicho, alcanzan un equilibrio singular: ahí donde la economía de los materiales es también la irradiación más alta de la escritura[29].

Pero así como parte de la obra misma y de los desarrollos críticos sobre *Pedro Páramo* pueden contribuir a situar críticamente a *Cubagua*, esta funciona también como clave de lectura de la obra rulfiana. Los tiempos inicial y final de Leiziaga y de Preciado no son equivalentes pero sí dialogantes. Como a Preciado, una vez ingresa al clima y tiempo enrarecido de Comala: «El reloj de Leziaga marca las ocho mientras» el mundo real empieza a parecerle «infinitamente distante» (C: 25). Y así como Abundio, la madre, Doloritas, las comadres, doña Eduviges y tantos otros personajes de *Pedro Páramo* intentan hacerle percibir a Preciado el nuevo estado ambiguo en que debe acostumbrarse a vivir en lo adelante, una voz pregunta precisamente al personaje central de Cubagua: «—¿Has comprendido, Leziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio? (C: 38)».

Apuntaba Núñez en un artículo de prensa publicado el 20 de marzo de 1943: «Es indudable que la época tan rica de aspectos, de significado, de caracteres, espera su novelista que es como decir su historiador»[30]. Un historiador/organizador de retazos de historia y de costuras irresueltas de la cultura también, hijas del mito, la leyenda y de la libre fabulación ficcional. En conferencia de prensa en Caracas, Rulfo suspende burlonamente, por un momento, los planos nítidos entre ficción e historia, se confiesa erróneamente:

> Debe ser muy interesante vivir dentro de un cementerio y poder platicar con los muertos, deben tener cosas muy importantes qué decir. […] Los que los interrumpen son los que van a visitarlos

29 «Lectura ideológica de *Pedro Páramo*», en Merlin Forster y Julio Ortega, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986, p. 296. Énfasis en el original.

30 «La novela», *El Universal*, Caracas, 20 de marzo de 1943, recogido en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 95.

el día de los muertos [...]. Pero, en cambio, cuando están solos, platican muy a gusto entre ellos y cuentan cosas, se cuentan unos a otros sus historias[31].

Cubagua no es constreñible, pues, al esquema valorativo que el propio Enrique Bernardo Núñez alcanzó a vislumbrar, un relato con «elementos de ficción y realidad»[32]. Sanoja Hernández piensa que Núñez desestimaba así la revolución de tiempos y soledades, vigilias y sueños, nacida como una galaxia de la memoria. *Cubagua* fue una novela sin suerte. De su primera edición circularon apenas sesenta ejemplares en Venezuela y la crítica nacional no consigue aún reubicarla. El enmarañado lugar de enunciación es en parte culpable de ello. Cabe recordar que *Cubagua* es concebida y redactada entre Margarita, Cuba y Panamá[33], lo cual explica en parte la recuperación de los documentos rescatados por el autor del Archivo de La Asunción, imágenes de «escombros sumergidos» de Nueva Cádiz, la casi mítica ciudad hundida en el mar de la isla de Cubagua, y el empleo de mitos y leyendas de variada y excéntrica procedencia. Un cóctel en cuya combustión se figura una territorialidad alternativamente bañada por la coexistencia de materiales heterogéneos que —más que instituir identidades ligadas a territorios fijos— dibuja geografías móviles, figuraciones des-localizadas de la realidad, la historia y la imaginación como materias primas fundantes de una cartografía nómada. Mapa ambiguo, enigmático, problemático, irresuelto y dialécticamente configurándose del vasto espacio latinoamericano/caribeño. Núñez conjura además en la escritura de *Cubagua* la verdadera tragedia del escritor que para él radicaba no tanto en el reconocimiento o no de su trabajo, como «en no dejar la obra que pueda ser testimonio del cumplimiento de este deber del escritor.

31 «Juan Rulfo examina su narrativa», en Rulfo, *Toda la obra*, p. 875.

32 «Algo sobre *Cubagua*», *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 106.

33 El análisis de los materiales genéticos permite definir que si bien Núñez tuvo su primera intuición novelesca en Margarita, realmente comenzó la escritura en Bogotá, luego la prosiguió en La Habana, y la concluyó en Ciudad de Panamá. (N. del C.)

Todo el deseo, la aspiración del escritor, toda su vida ha de ir hacia su obra. […] El escritor le debe al país su vida»[34].

En un cruce de inquietudes que conectan historia, política, mitos fundantes, testimonios, crónicas y narrativa, Enrique Bernardo Núñez y Juan Rulfo apelan a un instrumental narrativo que funde técnicas cinematográficas, narrativas y poéticas. La heterogeneidad de residuos de memoria rescatados de viejos archivos y bibliotecas, de reminiscencias de voces populares e imágenes de viajes configuran unos textos cuya riqueza alusiva juega y hace trabajar para sí una proliferación dialéctica que remite a la historia latinoamericana como historia de originalidades, asimetrías y luchas de clase que enlazan lo sublime y lo atroz. Todavía precisan de un arsenal representativo bien enterado de la vanguardia y organizan desde allí una geografía simbólica de espacio insular proliferante. Un ámbito ambiguo, si se quiere, que opera como enclave recurrente de intercambio de mercancías: perlas y esclavos, luego petróleo en el caso de *Cubagua*; tierra, recuerdo, amor, poder, en el caso de *Pedro Páramo*; constitución de identidades transitorias que se van sobreimponiendo sucesivamente en un tiempo circular. Atmósfera que nomina más el núcleo histórico/identitario del sistema de expoliación imperialista que, a secas, un paisaje humano y mediodía de naturaleza.

Cubagua y *Pedro Páramo* no miran al pasado de manera nostálgica. Lo auscultan desde un signo de ensueño y experiencia que nombra una positividad literario-cultural. Pasado todavía irrealizado pero latente en su potencia viva de redención. Enrique Bernardo Núñez resume la positividad de esta circularidad temporal en el siguiente pasaje:

> Cuciú murió en la hoguera. Su cuerpo, amarrado sobre la pira, era un árbol de rojos botones. Aún no se había puesto el, sol. Quedaba allí una masa negra. El olor de carne fue arrastrado por la brisa, llevada muy lejos, sembrada por las cenizas en el agua.

---

34 «Los malogrados», *El Universal*, Caracas, 27 de mayo de 1952, recogido en *Bajo el samán*, ob. cit., p. 81.

Otros dijeron —y así lo refirieron durante mucho tiempo—, que Cuciú no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja, y confundida con las otras se cierne sobre los caños en la estación de las lluvias (C: 30).

El relato de las ruinas y el deseo colonial. *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez*

Luis Duno-Gottberg

Solo ruinas señalan el paso
de todas las dominaciones.

Cubagua
Enrique Bernardo Núñez

Erocomay era bella y fuerte.
Reinaba entre mujeres […]
Erocomay guiaba su tribu en la guerra
y a las cacerías de monstruos […]
Grande era su poder y su amor deseado y temido.

Cubagua
Enrique Bernardo Núñez

The sigh of History rises over ruins,
not over landscapes, and in the Antilles
there are few ruins to sigh over, apart from
the ruins of sugar estates and abandoned forts.
«The Antilles: Fragments of Epic Memory»
Derek Walcott

El deseo y las ruinas

Las vocaciones de arqueólogo y coleccionista, en los sentidos que sugieren Michael Foucault y Walter Benjamin, nutren subterráneamente el proyecto narrativo de Enrique Bernardo

* Texto base de la ponencia presentada en el foro *Retornando a* Cubagua: *colonia, neocolonialismo y nuevas lecturas*, realizado en el Celarg, los días 26 y 27 de mayo de 2011.

Núñez (1895-1964). Quiero imaginar al escritor venezolano desenterrando viejas reliquias indígenas y colocándolas frente a espadas, escudos, doblones españoles y, por supuesto, un puñado de perlas. Por un momento, quiero imaginarlo también añadiendo a su colección los restos de un barco que podría haber pertenecido indistintamente al pirata Morgan o a una empresa norteamericana que surcaba, «con idéntico deseo», las aguas que ahora corroen los despojos de proyectos imperiales.

El lector reconocerá inmediatamente en este ejercicio de la imaginación una serie de elementos reiterados en las novelas *Cubagua* (1931) y *La galera de Tiberio* (1938), por lo que no hago más que explicitar imágenes de una poética que, como ha señalado Alejandro Bruzual, cifra antecedentes de un pensamiento poscolonial latinoamericano[1]. En este sentido, Enrique Bernardo Núñez ha reunido en su universo narrativo los fragmentos de la cultura material de conquistadores y conquistados, reordenándolos de tal modo que en su discontinuidad y ruina, encarnan la violencia misma de la historia colonial y, sobre todo, su persistencia. El deseo, como pulsión imposible por poseer y acumular mercancías o mercancías-cuerpos acompaña este proyecto de representación que denomino el «relato de las ruinas».

En estas páginas propongo una lectura de *Cubagua*[2] a partir de la imagen reiterada de «las ruinas» y de la resistencia a lo que entiendo como «el deseo colonial». Ambos elementos parecen articular no solo la forma misma del relato sino que, más importante aún, constituyen recursos para pensar en los traumas de fundación de la cultura venezolana y, de modo más general, caribeña. Enrique Bernardo Núñez ofrece así un modelo para pensar la modernidad periférica latinoamericana en términos afines a los que adoptarán, años después, teóricos como Enrique Dussel, Aníbal Quijano y Walter Mignolo.

---

1 Ver también Luis Duno-Gottberg, «El relato de las ruinas: Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño». En «Entre las "ruinas" y la descolonización. Reflexiones desde la literatura del Gran Caribe», *TINKUY* 13, Université de Montréal, junio 2010, pp. 13-24.

2 Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, en *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

El deseo, la ofuscación del capital y la lectura de las ruinas

La ruina es lo fragmentario, rasgo que caracteriza la estructura narrativa de *Cubagua*, mucho antes de que constituyera un recurso predilecto de la narrativa latinoamericana del *boom*[3]. La ruina es también lo discontinuo, el despojo y el resto, como lo sugieren objetos y lugares representados en estas novelas, los cuales parecerían destinados al olvido, a no ser porque su presencia convoque tan vivamente la voracidad colonial. Esta doble articulación de la ruina, en tanto estructura discontinua y traza de una «violencia deseante», produce un texto dentro del texto, una *misse en abîme* que remite al problema recurrente del colonialismo en el Caribe.

En primer lugar está la dimensión más obvia que sugiere el vínculo entre el descaecimiento del mundo material y una suerte de escritura cifrada en las cosas, la cual da cuenta de la experiencia del poder imperial español en Venezuela y en el Caribe. Esta lectura puede sustentarse en la descripción del paisaje de la isla de Margarita, hacia el final de la novela *Cubagua* (análogas a la imagen de las ruinas en el epígrafe de Derek Walcott):

> Las costas de Margarita están llenas de cañones hundidos en la arena, de castillos y fortines desmoronados. Lo mismo las costas de Paria y de Cumaná y de Guayana y de las islas que trazan un arco gigantesco en el Caribe. De Este a Poniente. Es todo lo que resta de un gran imperio (58).

Por otra parte existe una dimensión más compleja del fragmento que remite a la *mise en abîme* proyectada por los objetos dentro de la narrativa de Enrique Bernardo Núñez. Por ejemplo,

3 *Cubagua* fue publicada en 1931. Podría decirse por ello, que esta novela constituyó el inicio (ignorado) del «realismo mágico» latinoamericano. Las obras de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, quienes estaban en París cuando la novela de Enrique Bernardo Núñez irrumpió en el ambiente literario, fueron posteriores y, sin embargo, alcanzaron el estatuto de obras fundacionales de la Nueva Narrativa Latinoamericana.

el anillo que aparece en distintos momentos en *La galera de Tiberio* y en *Cubagua*, señala el modo en que ciertos elementos (ya sea un objeto, un personaje o un nombre propio) constituyen una traza del pasado, conectando distintas dominaciones y distintos gestos de rebelión. El anillo actualiza, en este caso, la «colonialidad»[4].

La galera de Tiberio refiere la leyenda de un anillo desenterrado, quizás, durante las excavaciones del canal de Panamá. Es una joya antiquísima que Julio César arrebata en Egipto; que pasa por las manos de Godofredo, rey de Jerusalén; que es posesión de los árabes en España y, más tarde, de Carlos V y Fernando II. El objeto pasa entonces a Napoleón y luego a la monarquía inglesa. En el presente de la narración, el anillo es un fragmento (o un *índice*, diríamos con Pierce)[5] que de algún modo restituye la presencia de un poder voraz, ahora bajo el empuje del proyecto

4 El concepto de Quijano es particularmente oportuno para pensar *Cubagua*, dada la insistencia en las articulaciones raciales del proyecto de dominación y explotación colonial, neocolonial y nacionalista. «Colonialidad es un concepto diferente de, aunque vinculado a, Colonialismo. Este último se refiere estrictamente a una estructura de dominación/explotación donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad y cuyas sedes centrales están además en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. El Colonialismo es obviamente más antiguo, en tanto que la Colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el Colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de este y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo de modo tan enraizado y prolongado. Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen […] propusieron llamar Colonialismo Interno al poder racista/etnicista que opera dentro de un Estado-Nación. Pero eso tendría sentido solo desde una perspectiva eurocéntrica sobre el Estado-Nación». Aníbal Quijano, «Colonialidad del Poder y Clasificación Social», *Journal of World-Systems Research* VI (2), 2000, p. 381.

5 «Un signo indexical existe en espera de un intérprete y un interpretante, que pueden emerger en el momento en que se establezca alguna interrelación causal o natural, gracias a alguna mente (intérprete). Entonces el signo sale a la luz como si hubiera también obligado al intérprete a fijarse en cierta conexión y no en otras. En las palabras de Peirce, el índice es "como un pronombre demostrativo o relativo, que forzosamente dirige la

imperialista norteamericano. Darío Alfonso, personaje que trasmite la crónica del anillo, afirma: «Ahora lo lleva el almirante Willy en el buque insignia Texas»[6].

En la novela *Cubagua*, el anillo está en manos de Leiziaga, un burócrata al servicio del Ministerio de Fomento, *ingeniero* de minas graduado en Harvard, quien sueña con su versión moderna del Dorado —tema, por cierto, recurrente en la obra de Enrique Bernardo Núñez. El personaje expresa así sus fantasías de fortuna: «Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho para Europa» (9).

Leiziaga hereda el anillo de un antepasado que participó en la Conquista: «Él lo conservaba como sello de su origen» (23), dice el narrador. Sin embargo, cuando el fraile Dionisio le sugiere reflexionar sobre aquella historia (o sobre lo que podríamos denominar «el significado indexial de un fragmento legado»)[7], Leiziaga evade la conversación y dice: «El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo» (23). Tanto Nueva Cádiz, ciudad de la que solo quedan escombros a pesar de haber sido boyante durante el

---

atención hacia un objeto particular sin que se describa" (*CP* 1.369, c.1885). De este modo, cualquier cosa "que enfoque la atención hacia algo es un índice" (*CP* 2.285, 1893). Al hacer hincapié en la función del índice, trasladamos el punto de enfoque de la atención desde el signo como posibilidad (Primeridad), la mera sensación de algo sin que haya consciencia de alguna propiedad de este algo, hacia el signo como actualidad (Segundidad), ya que el intérprete ha alcanzado la consciencia del signo como algo con ciertos atributos específicos». *Cfr.* Charles S. Peirce, Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1960. Disponible en: http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html.

6 Enrique Bernardo Núñez, *La galera de Tiberio*, en *Novelas y ensayos*, ob. cit., p. 78.

7 «De un gesto, el fraile señaló el anillo de Leiziaga», e inmediatamente inicia su relato del pasado y el presente: «Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (23).

siglo XVI, como el anillo de los conquistadores, son símbolos que el fraile lee sin dificultad alguna, mientras que Leiziaga opta por darles la espalda y proyectar su mirada deseante hacia un futuro de riquezas. Seducido por la promesa del capital, el ingeniero deviene ciego. Es precisamente debido a esta pulsión (y se verá más adelante que se trata de una avidez que posee todos los rasgos de un impulso erótico), que Leiziaga falla en su lectura de los símbolos como índices. En la ofuscación del deseo, es incapaz de establecer relaciones causales o de continuidad entre el fragmento y la totalidad histórica.

En este sentido, el anillo no remite necesariamente a un tiempo clausurado; sino a un pasado que coexiste, sedimentado, con el presente. El objeto, en tanto resto inasimilable de la historia colonial, sigue funcionando trescientos años después. Si antes acompañaba la expoliación colonial, ahora acompaña al proyecto neocolonial. Significativamente, el tema fue también abordado por Enrique Bernardo Núñez en un ensayo titulado «La batalla por el país», publicado en *Bajo el samán*, donde escribe:

> La forma moderna de la Conquista es la de los capitales que «vienen a contribuir al desarrollo económico del país». Un país cae a pedazos en manos del capital. Viene a ser el botín de capitalistas. Ya no se necesitan anexiones propiamente dichas. En Venezuela acaso no hay nada —minas, tierras, el comercio mismo— que no se halle en manos de capitales extranjeros, cuya estructura es más poderosa que la del Estado mismo. Pero tantos estadistas, tantos prohombres nuestros, han golpeado siempre en la necesidad de capitales, sin defensa alguna por nuestra parte, que la sola palabra ha venido a ser como el latón que los indios cambiaban por sus tesoros y consideraban materia llegada del cielo[8].

Pero volvamos a *Cubagua* para pensar en Leiziaga, en su ceguera digna de un personaje trágico; en la obcecación de quien es incompetente para descifrar la escritura de las ruinas. Este

---

8 «La batalla por el país», *El Nacional*, Caracas, 3 de octubre de 1950, recogido en *Bajo el samán*, Ministerio de Educación, 1963, p. 16.

joven graduado en Harvard, cosa que en la narrativa de un liberal como Rómulo Gallegos significaría un signo de promesa y elevación, tiene una falla fundamental que lo llevará eventualmente a su propia destrucción[9]. Él es incapaz de comprender que, expresando su fantasía de explotación petrolera o perlífera, no ha hecho más que rearticular el mito del Dorado y seguir el mismo impulso de sus ancestros, los conquistadores. En efecto, al llegar a Cubagua y sospechar la existencia del «oro negro», afirma que sintió una alegría «apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornadas de perlas». Piensa entonces «qué puede dar él tan insignificante [...] para obtener aquello». Nuevamente, se lo invita a leer las ruinas. Un pescador le recuerda la grandeza pasada de Nueva Cádiz y le señala los escombros sumergidos. Leziaga se muestra indiferente y se entrega a su deseo por penetrar, poseer y acumular[10]:

> De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: "Standard Oil Co. 503". Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado (19-20).

El anillo de Leiziaga y las ruinas de Nueva Cádiz comunican vivamente tanto la historia pasada, como la que va construyendo el propio personaje con su llegada a la isla y el despliegue de sus

9 En un texto del 21 de octubre de 1936, Núñez habla de «nuestros doctores», describiéndolos como letrados cómplices del neocolonialismo («Mr. Canto de Pájaro», *Relieves*, Caracas, Congreso de la República, t. I, p. 152). Sin embargo, su crítica del colonialismo parece tener límites cuando se trata de aquella violencia que se gesta dentro del proyecto nacional. El *colonialismo interno* parece no molestarle: el 20 mayo de 1937 escribe sobre un colonialismo que no ha concluido y que debe avanzar para desarrollar espacios de la nación que parecen relegados («Colonización», *ibid*., t. II, p. 13).

10 Sus fantasías combinan modernización (las máquinas) y capitales extranjeros (corporaciones norteamericanas que administrarán la riqueza petrolera). Curiosamente, otra señal de la ruina se desliza en sus sueños, con la imagen del pirata ahorcado.

apetencias de riqueza y gratificación erótica. Si Enrique Bernardo Núñez ha invitado a leer esos fragmentos superpuestos como actualizaciones de la violencia colonial, es la incapacidad de su personaje para realizar esa misma lectura lo que patentiza el carácter nefasto del deseo colonial. De este modo, con aquella mirada que Walter Benjamin atribuyó al ángel de la historia, caminando de espaldas hacia el futuro mientras contempla la destrucción que se acumula ante sus pies, el narrador venezolano ha leído ruinas, despojos y fragmentos como trazas de un pasado colonial y, sobre todo, «como actualización presente»[11].

La ruina, el arqueólogo y lo mágico

Michael Foucault se ha referido a un cambio epistemológico que desplaza la concepción tradicional de la historia, acercándola a la arqueología. En un principio, la disciplina apuntaba a la restitución de un tiempo extinto a partir de lo que expresaban los documentos. Estos contenían la sustancia inerte de una voz para siempre silenciada. Sin embargo, explica el autor, una mutación altera nuestra postura frente al documento cuando el investigador se siente compelido a retrabajarlo, a desarrollarlo desde adentro para situarlo en relación con otros objetos-documentos. Ya no se trata de un material yerto a través del cual reconstruimos lo que fue, sino más bien de una presencia dinámica que comunica en sí misma, desde su naturaleza tangible, un tiempo no necesariamente cancelado. Podríamos decir que la historia trabaja ahora con lo que existe más que con lo que fue; el documento deviene, dice Foucault, un *monumento*. La historia aspira así a la condición de arqueología, a la descripción intrínseca de monumentos que existen *hoy*, que hablan en el presente y desde su materialidad[12].

11 «Donde nosotros percibimos una cadena de eventos, él [el ángel de la historia] ve una misma catástrofe que apila escombros sobre escombros, arrojándolos a sus pies». *Illuminations*, Londres, 1992, intr. Hannah Arendt, [s.p.].

12 Michel Foucault escribe: «[…] digamos que la historia, en su forma tradicional, se ocupó de "memorizar" *monumentos* del pasado, transformándolos

Más allá de la distancia que cabe reconocer en cada caso, estas nociones resultan sugerentes para pensar en el tema de la ruina en la obra de Enrique Bernardo Núñez.

Si como afirma Michael Foucault, el arqueólogo trabaja con series discontinuas, arrojando luz sobre una masa de elementos que deben ser reagrupados y relacionados entre sí, a fin de conformar cierta totalidad que se distingue de los ordenamientos homogeneizantes de la historiografía[13], entonces Núñez tiene mucho de la mirada del arqueólogo foucaultiano en su proyecto narrativo.

Desde el punto de vista formal, *Cubagua* se articula en series relativamente autónomas que operan por sedimentación, una historia sobre la otra, desplazando la estructura del relato lineal constituido por etapas sucesivas. Aún más, este desplazamiento de lo teleológico opera no solo en la estructura del relato, sino también en la concepción de la historia que lleva implícita. Como consecuencia de este ordenamiento (desorden, pensaba cierta crítica) se produce una proliferación de discontinuidades (en este caso, rupturas temporales y espaciales) y el surgimiento de largos períodos que conectan el proyecto de la Conquista con el proyecto neocolonial norteamericano en el Caribe.

La conexión con Foucault se hace más clara cuando recordamos que, en su reflexión sobre el método arqueológico, el filósofo destaca precisamente que su proyecto de lectura transversal

---

en *documentos* y otorgándoles voz a esos trazos que, en sí mismos, no son verbales, o que dicen en silencio otra cosa de la que parecen decir. En nuestro tiempo, en cambio, la historia transforma *los documentos en monumentos*. Si en el pasado la historia descifraba las trazas dejadas por el hombre, ahora despliega una serie de elementos que deben ser agrupados; que deben tornarse relevantes y puestos en relación con otros elementos para constituir una totalidad. Hubo una vez cuando la arqueología, como disciplina que se ocupaba de silenciosos monumentos, de trazas inertes, de objetos sin contexto y cosas abandonadas por el pasado, aspiró a la condición de historia y alcanzó sentido solo a través de la restitución del discurso histórico. Podría decirse, para jugar un poco con las palabras, que en nuestro tiempo la historia aspira a la condición de arqueología, a la descripción intrínseca del monumento». *The Archaeology of Knowledge*, London - New York - Routledge, 1972, pp. 6-7. Ver la introducción de este texto.

13 *Ibid.*, p. 7.

intenta establecer *series discontinuas* y *relaciones* entre estas, lo que produce súbitas afinidades a través del tiempo (o de las series): «hence the possibility of revealing series with widely spaced intervals formed by rare or repetitive events»[14], escribe en *La arqueología del saber*. Algo similar ocurre en *Cubagua* cuando atendemos a la superposición de dos series autónomas a través del anillo de Leiziaga o a través de las apariciones de fray Dionisio. Como se recordará, este personaje es tanto el sacerdote que se asimiló al mundo amerindio durante la Conquista, como aquel otro que habita una provincia venezolana en pleno siglo veinte y sirve de tutor a Nila Cálice. Digamos asimismo que, en términos análogos a los sugeridos por Foucault, dos series discontinuas se entrecruzan cuando el segundo fray Dionisio guarda la cabeza del primero, momificada, en su habitación: «Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio [...]», dice el fraile. E inmediatamente, el narrador señala: «Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio» (8). En ese momento, el despojo momificado revela un potencial eurístico similar a tantos otros fragmentos que pueblan el relato de *Cubagua*: se trata de un índice desconcertante o siniestro (*unheimlich*, en el sentido freudiano), pero profundamente sugerente para pensar en los procesos de la historia colonial.

Esta relación entre lo fragmentario, las series discontinuas y la gestación de una realidad *unheimlich* podría leerse desde el concepto de «realismo mágico». En efecto, David Mikics ha sugerido que esta última noción podría entenderse como un modo o subcategoría de lo *unheimlich* anclado en lo histórico[15]. Recordemos también la reflexión de Fredric Jameson, quien propone que tales realidades no son sino la marca de un encuentro violento entre materiales reunidos por una experiencia que nosotros denominaremos colonial:

14 *Ibid*., p. 8.
15 «Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer» *Magical Realism*, Durham, Duke UP, Zamora and Faris (eds.), 1995, p. 373.

> […] de allí la posibilidad de revelar series separadas por grandes intervalos constituidos por eventos extraños o repetitivos. Esto depende de un contenido que traiciona el solapamiento o la coexistencia de elementos precapitalistas, un capitalismo naciente y expresiones tecnológicas […]. No es un realismo que ha de ser transfigurado por el «suplemento» de una perspectiva mágica, sino una realidad que es ya, en sí misma, mágica o fantástica. De allí la insistencia de Carpentier y García Márquez en que la realidad social de Latinoamérica es ya «realismo mágico». La articulación de capas superpuestas del pasado y el presente […] es la condición de este nuevo estilo narrativo[16].

En otras palabras, Jameson explica que el texto del realismo mágico depende de un tipo de materia histórica en que la dislocación está estructuralmente presente, debido a la coexistencia de estructuras sociales y culturales tanto precapitalistas como capitalistas. Esa realidad descoyuntada es el producto de la violencia colonial que Núñez ha sabido reconstruir a partir de los despojos de la historia y las series narrativas discontinuas.

Lo mágico, leído desde este ángulo, se aleja de las trivialidades del macondismo y sugiere más bien una perspectiva crítica de la historia. Por ejemplo, en una de las conversaciones de Leiziaga y fray Dionisio observamos que el segundo personaje adquiere un aspecto fantasmal, mientras atiende a la voluntad desarrollista del ingeniero. Seguidamente, fray Dionisio le ofrece un balance histórico de lo que han significado los proyectos y las apetencias coloniales. La ironía escapa al joven Leiziaga, quien ignora nuevamente la lectura contra-colonial que le sugiere el fraile:

> [Leiziaga] Volvióse y se halló frente a fray Dionisio. Parecía más alto, más flaco, próximo a convertirse en montón de ceniza. Sus dedos resbalaban sobre su barba, una barba que casi ocultaba la boca hundida.

16 «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry* 12 (2), Winter, 1986, p. 311.

—Estoy pensado en levantar un plano. La situación es excelente. Fácil comunicación por todos lados. El agua puede traerse en pipas, de Cumaná.
—Exactamente. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente—. Y añadió: —Verdad que es poco tiempo (20).

Esta presencia del sacerdote en estado fantasmagórico, a punto de convertirse él mismo en una ruina cenicienta, constituye un ejemplo de esas «realidades mágicas» observadas por la crítica; pero, más importante aún, es que esto proporciona una oportunidad para observar la tensión entre el discurso de la colonialidad y la memoria de los fracasos coloniales que se superponen constantemente en el relato[17]. De este modo, Enrique Bernardo Núñez coincide con el arqueólogo foucaultiano en su indagación de estratos históricos superpuestos; en su ordenamiento de series fragmentarias que explican tanto la condición de su existencia pasada, como su estado presente. Esta indagación vertical conecta temporalidades distintas y hace posible la reconstrucción del poder que gestó la existencia del objeto y la persistencia del mismo, como ruina. Es posible que aquello que la crítica ha reconocido como «mágico» en *Cubagua*, se derive precisamente de esa aproximación arqueológica, de ese análisis sincrónico de restos discontinuos, de estratos constituidos por residuos de proyectos coloniales, neocoloniales o nacionales.

17 Estas confluencias también pueden entenderse desde el concepto de «hibridez» bakhtiniano, en tanto confluencia de elementos disímiles. El autor define hibridez como «[...] una mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los confines de una misma frase; el encuentro, dentro de una frase, de dos consciencias lingüísticas diferentes, separadas entre sí por una época, por diferencias sociales u otro factor». Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Texas, University of Texas Press, 1981, p. 358. Recordemos asimismo que Bhabha considera estas instancias de hibridez como momentos de expresión contracolonial. Ver Homi Bhabha, *Location of Culture,* London, Routledge, 1995.

El coleccionista, la ruina y el fetiche

Los coleccionistas parecen coincidir en la capacidad de los objetos para interpelarnos; sin embargo, este punto común es también el lugar de una divergencia importante, donde se manifiestan por lo menos, dos variantes. Digamos que mientras unos acumulan mercancías con afán fetichista, desplazando la circunstancia o las condiciones en las que se gestó el objeto; otros lo preservan como una traza o índice de la historia. En el primer caso, la interpelación del fetiche no trasciende al objeto; en el segundo, el fetichismo atañe al acontecimiento. En ambos casos, y para decirlo en términos lacanianos, el fetiche funciona como *petit object a*, cuya presencia marca una falta (el falo en Lacan; la violencia colonial en nuestra discusión). La segunda variante sería opuesta a la ilusión fetichista del objeto cuando establece una relación metonímica con el proceso-contexto que le dio existencia, sin aspirar a encubrirlo o desplazarlo. Creo que la obra de Enrique Bernardo Núñez nos confronta con ambas posibilidades o versiones del coleccionista.

La galera de Tiberio parece articular la primera versión del coleccionista a través del personaje Miss Ayres, una profesora de idiomas que se dedica a la venta de antigüedades en Panamá. Su tienda, también llamada «La Galera de Tiberio», reúne los fragmentos más disímiles para el consumo de quienes llegan de lejos buscando aventuras o sirviendo al proyecto neocolonial norteamericano. Miss Ayres podría leerse como extensión del poder colonial que administra la memoria encarnada en la ruina; ella colecciona el mundo material de aquellos que me permitiré describir en inglés, claro, como «those who didn't make it».

> La Galera de Tiberio ostentó sus magníficas muestras luminosas en la Avenida Central. Ídolos, huacas, collares de amuletos, pieles de caimán. Decoraba las vidrieras una pequeña galera trabajada en nácar y plata. Pájaros embalsamados de plumajes maravillosos, en aros de cristal. Símbolos para historiar letras en la obra de Camphausen. Artículos para turistas y marineros[18].

18 Ob. cit., pp. 97-98.

Miss Ayres representa el coleccionista que se aproxima al objeto fetichizándolo, convirtiéndolo en una mercancía desligada de las relaciones de producción (destrucción, debiéramos decir en el caso de las reliquias amerindias) que le dieron origen. Hay en ella algo similar a la ceguera de Leiziaga en *Cubagua*: cada cual a su manera, falla en interpretar con propiedad la escritura trazada por los despojos del pasado. Sin embargo, este intento vano por borrar la violencia histórica choca con las evidencias que el relato mismo provee, mostrándonos la coexistencia de la serie colonial y neocolonial a través de las ruinas reunidas por el narrador, ese otro coleccionista que habita el relato. Como el coleccionista de Benjamin, los fragmentos reunidos en la obra de Enrique Bernardo Núñez resisten la fetichización del objeto, apuntalando siempre a las pulsiones y la historia que los generan. No por ello deja de ser el fragmento o la ruina, un fetiche que marca el lugar de la violencia y el deseo colonial.

Contrapuntos del deseo

> La hermosura de las thenocas hacía
> pensar en Nila. Fue entonces el mayor
> deseo de Leizaga poseerlas.
>
> *Cubagua*
> Enrique Bernardo Núñez

Quiero explorar ahora lo que entiendo como un sesgo contracolonial en la representación del deseo en *Cubagua*. Con ese fin propongo un contrapunto con el famoso grabado de Johannes Stradanus, donde Amerigo Vespucci descubre América (1638); y la primera película sonora venezolana, *La Venus de nácar* (1932), estrenada apenas un año después de la novela de Enrique Bernardo Núñez. Estos tres textos tan disímiles, coinciden en hacer de un cuerpo femenino racializado, un objeto del deseo, un territorio de conquista o resistencia.



Johannes Stradanus, «America» (1638)



Efraín Gómez, *La Venus de nácar* (1932)

La desnudez de América fue proverbial a partir de las cartas de Cristóbal Colón, los grabados de Abraham Ortelio (*Theatrum Orbis Terrarum*, 1570), Theodor De Bry (*Collectiones peregrinatiorum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*, 1590-1634) y Johannes Stradanus (*Nova Reperta*, 1638). El último nos ha entregado acaso una de las alegorías más conocidas del «Encuentro de dos mundos», cuando imagina a un bien ataviado Vespucci quien, estandarte en mano y espada al cincho —vaya redundancia del poder patriarcal europeo—, descubre y nombra un nuevo cuerpo territorial que lo recibe tendido(a) en una hamaca: ella ha

sido despertada por el empuje europeo[19]. Numerosos comentaristas observan el contraste que articula el grabado: masculinidad civilizada, naves y astrolabios por un lado; cuerpos femeninos desnudos, caníbales y monstruos aletargados por el otro. Lo que está en juego, dice Michel de Certau, es «la colonización del cuerpo por un discurso de poder»[20]. Tal discurso de poder podría entenderse también como la puesta en escena del deseo colonial y su apetito por las mercancías más diversas. Asimismo, y como bien lo ha demostrado José Rabasa, el grabado también deja entrever las ambivalencias de tal deseo: en «America», Stradanus imagina a un cuerpo que se abre al colonizador europeo, pero también atisba, en el fondo, al caníbal y los monstruos que lo amenazan. El «monótono murmullo del monólogo europeo y sus fantasías sobre el nuevo mundo»[21], anuncia ya las claves que habrán de subvertirlo: ¿A dónde apunta América con su dedo? ¿Señalará su propio descubrimiento? ¿Aludirá tal vez al caníbal, esa imagen que devendrá clave para el discurso contra-colonial caribeño?

Pasemos de inmediato a *Cubagua*, a ese capítulo donde Nila Cálice[22] se muestra tendida precisamente en una hamaca; escena que podría remitir a la América postrada de Stradanus.

19 José Rabasa escribe: «La remoción del velo por parte de Vespucci sugiere el despertar de América de un letargo similar al de la pereza», *Inventing America Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, p. 29.

20 Cit. en Rabasa, ob. cit., p. 42.

21 *Ibid*., p. 27.

22 Nila es hija del cacique Rimarima, quien muere resistiendo al ataque de «los blancos». Por otro lado, se rumora que es la hija de Pedro Cálice, quien al igual que fray Dionisio o Antonio Cedeño, es un personaje de identidad doble o transhistórica: es tanto el dueño de un tren de pesca en el presente narrativo, como un negrero del siglo XVI. Al introducir cierta inestabilidad en torno al origen, el autor genera lo que Alejandro Bruzual entiende como una desestabilización de las ideas maniqueas sobre el mestizaje y la «dicotomía blanco-español e indígena americano-explotado». Se consultó la tesis doctoral de 2006, *Narrativas contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: El tungsteno*, *Parque industrial* y *Cubagua*, pero se cita: *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica*, Caracas, Celarg, 2012, p. 268.

Sin embargo, el personaje de Enrique Bernardo Núñez asume una postura completamente distinta al recibir a Teófilo Ortega, el pescador que la desea y que además encarna el legado y la derrota de los conquistadores:

> Nila estaba en su hamaca purpúrea, de cuadros azules. Empuñaba un enorme abanico de palma que reposaba sobre su pecho florido. Ortega entró y sentóse en el suelo, absorto en ella, que sonreía a un pensamiento lejano. Sin duda estaba ausente. La luna penetró en la habitación.
> —Nila, tengo que hablarte.
> —Bueno, será después. Ahora déjame.
> Ortega salió sin hacer ruido (17).

El contraste es notable: Johannes Stradanus concibe a un Vespucci erecto y redundante en su voluntad de penetración (espada al cincho, estandarte en mano, etc.). Él despierta a una América postrada y desnuda. Enrique Bernardo Núñez presenta en cambio a una Nila altiva, que recibe con firmeza a su visitante y lo despacha displicente. Es Ortega quien se postra en el suelo, quien anhela y no alcanza su objeto. Esta distancia frente a la imagen colonial de una América pasiva, pareciera traer al primer plano los caníbales del grabado de Stradanus, resaltando un sujeto femenino que toma las riendas del proceso transculturador y se resiste a las fantasías del romance mestizo[23].

Nila es conocedora tanto de los saberes indígenas, como de los saberes de quienes ahora desean conquistarla, junto a las riquezas de la tierra: «era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina» (42), dice el narrador cuando

23 Apuntemos, brevemente, la curiosa aparición de Mr. Henry Stakelun, gerente de una compañía transnacional, también tendido en una hamaca y frente a un paisaje que comunica el estancamiento del proceso de explotación neocolonial: «Desde su hamaca Stakelun contemplaba los montones de tierra blanca, las serranías también, blancas, azuladas como la orla de los nacarones. Las obras estaban abandonadas, las vagonetas inmóviles, oxidándose en las paralelas inútiles. Apenas dos empleados cuidaban las herramientas, las plantas y los perros de Mr. Stakelun» (8).

habla de los viajes de la joven por Europa y Norte América. De este modo, y como bien lo ha explicado Alejandro Bruzual, Nila «plantea la alternativa de la calibanización de la cultura avasallante, para revertirla en contra del poder dominador»[24]. Volvamos entonces al grabado de Stradanus e imaginemos que América anuncia con su dedo a un Calibán, fielmente encarnado en Nila.

La representación de Nila resulta notable en el contexto cultural de la Venezuela gomecista, marcada por un discurso patriarcal y racista. Basta una mirada a *La Venus de nácar*, la primera película sonora realizada en el país, para tener una idea clara de la ruptura que supone este personaje.

Como habrá de recordarse, la película cuenta la leyenda de un pescador indígena que descubre una perla, la cual se transforma en una hermosa bailarina que danza para el embelesado espectador (en la diégesis y fuera de ella), hasta verse consumida por la avidez del deseo. La historia es además un cuento relatado por una madre a su pequeña hija, al interior de una lujosa y moderna vivienda. Se trata de «una dama de alta sociedad» que, ante la solicitud de la niña y desde el espacio privado, cuenta una «bella leyenda» sobre un «indio». La primera historia contrasta con la segunda, al colocarnos en un espacio natural, con personajes que exhiben sus cuerpos semidesnudos ante múltiples receptores: la familia burguesa del relato, el Benemérito (Juan Vicente Gómez) a quien se dedica la cinta y la audiencia. La película es así reveladora del régimen escópico de un país que, bajo la mirada férrea de un caudillo y en un proceso irregular y contradictorio de modernización, pone en escena su gusto por los nuevos desarrollos tecnológicos (el sonido), mientras revela también sus puntos ciegos, borraduras y omisiones.

La Venus de nácar podría expresar entonces de un modo más cifrado, aquella función del primer cine nacional que, bajo los auspicios del gobierno gomecista, dirige sus mayores esfuerzos a la propaganda[25]. Quisiera leer por ello la película como la puesta en

---

24 Ob. cit., p. 265.

25 En efecto, una buena parte de los proyectos desarrollados por los Laboratorios Nacionales, desde su fundación por el Ministerio de Obras Públicas

escena de una *máquina deseante*; es decir, como la puesta en escena del aparato de Estado patriarcal, positivista y semifeudal del gomecismo. La representación de un indígena estetizado constituye una estrategia «pacificadora» o neutralizadora de una diferencia incómoda (por «atávica», por «levantisca», etc.); es un mecanismo para lidiar con el «residuo» del proceso modernizador. Esta representación encarna no solo la violencia del régimen escópico moderno (con sus proyectos disciplinarios en el campo médico, etnográfico y penal), sino, más específicamente, aquella experiencia inmediata del gomecismo, con sus propias prácticas de exclusión y opresión (articuladas ya sea mediante el ejercicio dictatorial del poder o mediante prácticas de colonialismo interno que trascienden la duración misma del régimen). La mujer-perla-indígena, como fragmento residual de una Venezuela premoderna, desaparece al entregarse a un pescador y a la audiencia de la primera gran película sonora del país.

Frente la representación cinematográfica de la «mujer-perla», consumida por la mirada patriarcal y modernizadora de Efraín Gómez, me gustaría contraponer nuevamente al personaje de Nila Cálice, concebido en *Cubagua* como «mujer-perla» que se resiste a ser consumida por el deseo masculino. De este modo, Enrique Bernardo Núñez construye una narrativa en la que erotiza el objeto del deseo neocolonial, pero al no permitir su consumo, al hacerlo inalcanzable, lo transforma en sujeto subversivo. Es aquí, en la resistencia al deseo colonial y neocolonial, donde se revela otro elemento notable de *Cubagua*.

---

hasta la fecha de realización de la película de Efraín Gómez, gira en torno a la difusión de la labor modernizadora del Estado a través del género conocido como *actualités*.

Conclusión: fragmentos y memoria poscolonial

> All of the Antilles, every island, is an effort
> of memory; every mind, every racial biography
> culminating in amnesia and fog. Pieces of sunlight
> through the fog and sudden rainbows, arcs-en-ciel.
> That is the effort, the labour of the Antillean imagination,
> rebuilding its gods from bamboo frames, phrase by phrase.
> «*The Antilles: Fragments of Epic Memory*»
>
> Derek Walcott

Walter Benjamin también se mostró fascinado con el tema de las ruinas. Desde su óptica, concentrarse en los fragmentos, en los despojos del tiempo, «hacía estallar el continuo de la historia»[26], produciendo «un pasado repleto de presente, de ahora»[27]. Su atención a la materialidad de los objetos se hallaba vinculada a este proyecto; puesto que respondía a la idea de que el pasado habría de revelarse en esos elementos olvidados que eluden las grandes narrativas. Hanna Arendt lo explica extraordinariamente cuando afirma que, para Benjamin, «el pasado solo hablaba mediante cosas que no nos habían sido legadas»[28]. Es precisamente esto lo que parece decirnos el relato de las ruinas en la obra de Enrique Bernardo Núñez: la historia llega a nosotros a través de fragmentos, residuos ignorados por el discurso triunfalista del progreso.

El «relato de las ruinas» se compone desde la voluntad del arqueólogo foucoultiano y desde la pasión del coleccionista benjaminiano. La escritura confronta aquí el tiempo histórico con un

26 Benjamin, ob. cit., p. 254.

27 *Idem*.

28 *Introducción a Walter Benjamin*, ob. cit., p. 45. Arendt señala que este quería escribir un libro a partir de citas. Fiel a su heterodoxa noción del materialismo histórico, el filósofo quería unir fragmentos del pasado, desprendiéndolos de su contexto y liberándolos del yugo de la tradición. Con ello crearía una nueva constelación de sentidos que definía como «transfiguration of objects». *Ibid*., p. 46.

trazo vertical, indagando en estratos superpuestos y construyendo una trama fracturada o discontinua que, a su vez, revela conexiones entre violencias y deseos coloniales. Este gesto se conecta a su vez con el proyecto de un coleccionista que reúne los fragmentos de un mundo precolombino y de una modernidad periférica. El narrador coleccionista preserva así el carácter aurático de los desechos imperiales y contracoloniales (fetiches todos), permitiendo que el lector recupere las claves de la memoria poscolonial.

Colonialidad, tiempo y claros de sentido en *Cubagua**

Carlos Eduardo Morreo**

Introducción

El texto de Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*[1], invita a lo largo de sus ocho cortos capítulos a tender lecturas que exploren e interpreten las distintas aristas de lo crítico y una promesa inherente que despliega el escrito. En mi abordaje no son las cualidades literarias de la novela lo que interesa, tampoco los procedimientos o técnicas que se desprenden para la literatura venezolana o latinoamericana a partir de *Cubagua*, por primera vez en muchos casos; lo que me preocupa más bien son otras consideraciones que en el tiempo del texto, las voces del texto y la luminosidad soterrada del texto se descubren para mí.

De hecho, las inquietudes que mueven lo que aquí presento, y que quisiera anticipar en estas primeras líneas, intentan interrogar y conocer las voces, ecos e ideas de Cubagua en *Cubagua*[2].

---

* Texto base de la ponencia presentada en el foro *Retornando a* Cubagua: *colonia, neocolonialismo y nuevas lecturas*, realizado en el Celarg, los días 26 y 27 de mayo de 2011.

** Agradezco a los demás ponentes y especialmente a Alejandro Bruzual por las observaciones realizadas en esa ocasión y luego sus aportes a la presente elaboración. [N. de C.M.]

1 *Cubagua*, 3.ª ed., Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1947.

2 Me ha parecido necesario indicar la distinción que está en juego en esta línea entre *Cubagua* y Cubagua. La distinción se repite a lo largo del escrito. En el primer caso me refiero al texto de la novela de Núñez, en el segundo caso la referencia es a la isla como fenómeno o realidad (que pudiéramos pensar precisamente como el «texto» que Núñez interpreta o pone en juego en *Cubagua*).

Me refiero a los efectos de una heteroglosia que abre lo político y promete pasos hacia una emancipación otra en su crítica, al describir para nosotros una temporalidad del retorno, la reiteración, pero también la renovación, así como su atadura a los desencuentros de la economía política de la colonialidad que la novela registra. Estas voces, ecos e ideas de *Cubagua* llevan en sí el índice de una política distinta[3].

Así, también, apuesto por un abordaje de *Cubagua* y de ciertas problemáticas que se registran en el escrito de Núñez, aunque ciertamente no de manera exclusiva allí. Y, sin embargo, si en lo que sigue discurrimos acerca de la crítica decolonial y desarrollamos cierta intuición acerca de aquella otra política, que podemos designar, o por lo menos invocar, con el título del segundo capítulo de la novela: «El secreto de la tierra», lo hacemos simplemente a partir de elementos que la misma *Cubagua* proyecta (y, de cierta manera, pone en crisis).

Finalmente, todo *Cubagua* es el relato de una lógica de dominación, pero es todo *Cubagua*, a la vez, una serie de categorías o momentos para la crítica —y también allí, en pleno texto, se anuncia una promesa de emancipación. He querido pensar esta relación entre dominación y (promesa) crítica a través de lo que el texto tiene que decir acerca del tiempo, la historicidad y su relación con la colonialidad, la luz y los claros de sentido (*Lichtung*) de la novela.

---

3 La idea de una promesa inherente al movimiento crítico del texto nos remite a una de las principales posibilidades que identifica la lectura deconstructiva del texto/ente, pero también remite a la concepción de lo crítico como un movimiento inmanente de la tradición hegeliano-marxista. El texto clave en el cual se anudan estas problemáticas es *Spectres de Marx*, de Jacques Derrida (*Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 2003). Derrida señala que «una promesa […] no puede surgir sino en semejante diastema (hiato, fracaso, inadecuación, disyunción, desajuste, estar *out of joint*)» (*Ibid*). La inadecuación a la que se refiere, como se sabe, es «originaria» o esencial a la misma estructura ontológica del ser y del tiempo. En este sentido, la promesa (utópica o mesiánica) de lo diferente, siempre es ubicable en los intervalos (im)propios de cualquier estructura de ser/tiempo.

Será necesario poner en evidencia estos efectos de sentido que se dan en el texto de Enrique Bernardo Núñez. Hablaremos primero entonces de la historicidad, el tiempo y la colonialidad, para luego presentar brevemente las voces, ecos e ideas de *Cubagua*, y por último meditar la luz y los claros de sentido de *Cubagua*. Es mediante los claros de sentido que la novela presenta en donde se hace patente la evocación de una promesa de emancipación, e igualmente es en la estructura del tiempo de la novela donde se expresa de manera más clara la concepción de dominación, primero colonial y luego moderna/colonial, de Cubagua/*Cubagua* para nosotros.

La estructura del tiempo de la comunidad política en Cubagua

En lo que bien pudiera ser una típica referencia a un dispositivo de la modernidad, y así al espacio compartido de la nación —como lo es la referencia en las primeras páginas de la novela al periódico el *Heraldo de Margarita*—, notamos un doble gesto crítico que desarticula la construcción (y el pasar) del tiempo abstractamente vacío y homogéneo de la nación, así como su representación cotidiana. Será esta la primera y única oportunidad en la que el texto se refiera a este típico dispositivo de la modernidad y la nación, pero surge, a pocas páginas del inicio de la novela, para relatar la noticia/crónica de la llegada de El Tirano Lope de Aguirre a la isla de Margarita. Este curioso gesto significa que un periódico como el *Heraldo de Margarita* no solo no logra anunciar el futuro, y difícilmente registra el presente, sino que sus páginas sirven propiamente para la crónica de la conquista y sus degeneraciones típicas[4].

4 «En una crónica antigua, reproducida en el *Heraldo de Margarita*, se lee lo siguiente…» (14). La novela de Núñez continúa con dos largos párrafos que presentan la traición de Lope de Aguirre en la isla de Margarita. Es esta la única referencia en todo el texto de *Cubagua* al dispositivo moderno del periódico, al dispositivo «creador de un país» como dirá Núñez en su *La historia de Venezuela. Discurso de incorporación a la Academia*

La desarticulación es doble, el gesto noticia/crónica desarticula el tiempo de la nación como tiempo nuevo, tiempo del ahora, y lo cotidiano como el espacio-tiempo compartido.

El *Heraldo de Margarita* reproduce otra lógica del tiempo al señalar el pasado como presente, al anunciar —como heraldo— un futuro que no es sino la repetición de la noticia/crónica de la traición y el engaño. De esta manera el periódico representa una primera aproximación a la estructura del tiempo del espacio moderno/colonial. Si la nación tendría entre sus condiciones de posibilidad la proyección de un tiempo homogéneo para poder «imaginar la comunidad» —como ha dicho Anderson—[5], Núñez muestra como el periódico en la novela imposibilita precisamente esta función. La desarticulación del tiempo común en el gesto de la noticia/crónica es doble: primero desarticula el tiempo de la nación como el de la noticia/novedad que corresponde y forma la comunidad; y luego, al reproducir el pasado como presente, el mismo pasado pareciera relevar la cotidianeidad como espacio-tiempo de la comunidad. El país que el periódico crea es el de una comunidad política idéntica en su presente a su pasado. Si ha

---

Nacional de la Historia (1948). En este último texto leemos: «(…) vengo de las legiones de la prensa. Mis trabajos de historia tienen más bien carácter periodístico, informativos para los de mi generación. Sería, pues, del caso, hablar aquí del papel que ha desempeñado esta maestra de los pueblos. La prensa, si no abandona su misión, si no la mixtifica, es el más eficaz instrumento en la creación de un país. Por lo mismo, la mejor forjadora de historia». (En *Una ojeada al mapa de Venezuela*, 2.ª ed., Caracas, Editorial Ávila Gráfica, 1949, p. 212). El argumento que presento señala el hecho de que, en el texto de *Cubagua*, los efectos del instrumento atentan contra la posibilidad de la nación como comunidad de un espacio-tiempo compartido para el porvenir. El *Heraldo de Margarita* no permite forjar la nación, al anunciar únicamente al pasado como presente. El *locus classicus* de esta discusión en torno a la función de la prensa y su importancia para la creación de un tiempo homogéneo nacional para la construcción y despliegue de los relatos de la nación es, por supuesto, el conocido estudio de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* Londres, Verso, 1983.

5 *Idem*.

habido continuidad en el tiempo, es igual de cierto que no ha habido «progreso», «desarrollo» o cambio.

En *Cubagua* no será posible esquivar el tiempo, el tiempo del pasado que, a su vez, pareciera ser el tiempo del presente. Así, por ejemplo, a mediados del crucial segundo capítulo, «El secreto de la tierra», cuando el ingeniero Leiziaga, principal figura de la novela, intenta evadir la conversación a la cual lo invita fray Dionisio de la Soledad mostrándole el plano «trazado hace tiempo» de la Nueva Cádiz, Leiziaga responde: «El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo» (39).

Sin embargo, hablar del presente del petróleo, y de la presencia del petróleo que se cree existe en la misma isla de Cubagua, es conjurar una misma sustancia (política) que se ha trasmutado luego de cuatro siglos de perlas a petróleo. Este presente, y su futuro, para Leiziaga, no es únicamente un retorno, sino simultáneamente un reconocimiento (y un desencuentro) con la sustancia política perla/petróleo que ensarta los siglos de esta comunidad, y quizás de la misma nación venezolana. La nación o la comunidad política en este caso no se vincularía, en primer lugar, con la proyección de un tiempo futuro de la comunidad, sino que remite al tiempo que le precede. Pero también e importantemente, la comunidad *como* espacio colonial debe su existencia a la identidad de la sustancia política que la forma. En efecto, será esta sustancia, y no necesariamente el tiempo nacional, que construye en común los discursos de lo público, la que cope la imaginación política de la comunidad. Es decir, no es el *Heraldo de Margarita* el que forma a la comunidad, el que crearía al país, sino una sustancia material que ha sido valorizada fuera del país. Es en este sentido que es crucial reconocer en *Cubagua* que la perla y el petróleo representan una misma sustancia política, una identidad en base a la cual habría comunidad. Esta particular forma de estimar o valorar la sustancia política y estructurar el espacio social es propia de la lógica y dominación del capital dada su imbricación colonial. Hablar de la presencia de la perla negra del petróleo es —aunque Leiziaga no lo sepa— remitirse a las diversas transfiguraciones de una única presencia, de una misma sustancia política, anunciada

en el primer párrafo de la novela como la magnesita explotada por la compañía que dirige Henry Stakelun[6].

Pero no solo se substituyen las sustancias que son políticas, dado que afirman el mismo tipo de comunidad: del capital y de lo colonial (es decir, del progreso según el centro o el norte); sino que también los mismos personajes se truecan en el tiempo. El tiempo no es en este sentido cíclico, como se ha pretendido en la mayoría de las lecturas de *Cubagua*, sino es más bien un *tiempo en constelación*. La presencia perenne de la perla/petróleo, como sustancia política, propone un tipo particular de nación y una experiencia específica del tiempo.

La sustancia política, el cuerpo político y el cuerpo material de la nación en *Cubagua*

Cubagua es también una parábola, la alegoría de una nación que conoce un solo tiempo. En ese sentido, para *Cubagua*, no hay independencias o democracias o dictaduras; y reconocemos, en una referencia bastante tímida a las batallas de Apure, mediante la figura del coronel Juan de la Cruz Rojas, la continuidad sustancial del tiempo político[7]. La temporalidad íntegra de la nación que

---

6 La tercera sustancia, la magnesita que valora la Compañía de Stakelun, permite llevar las sustituciones (y transformaciones) de la sustancia política más allá de la perla y el petróleo. La historia colonial y moderna señala para el caso venezolano otros momentos de la sustancia política como el tabaco, el algodón, la caña de azúcar, el añil, el café, etc.

7 En las primeras páginas de la novela se lee: «En la misma calle que Figueiras vive el coronel Juan de la Cruz Rojas, de servicio en la isla, el cual refiere siempre sus proezas de guerra en Apure» (13). Es esta la única referencia a las proezas de Rojas. El personaje figura en el primer capítulo, pero luego, como otros, no aparece nuevamente sino hasta el último capítulo, «El Faraute». Allí escribe Núñez: «Muy temprano el coronel Rojas lo conduce al castillo. En el camino Leiziaga refiere otra vez su aventura. Rojas se retuerce el bigote nerviosamente y le mira con desconfianza. Es el único propietario de carros Ford para el público, cuatro carros viejos, y había allí cerca tesoros para diez reinos» (100). La nueva hazaña del

registramos en *Cubagua* es la de un desencuentro entre el cuerpo político y el cuerpo material, pero este desencuentro no se plantea en la novela mediante una referencia a la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) y un supuesto poder despótico o patriarcal antimoderno. El desencuentro significa que «el secreto de la tierra» no deja de ser misterio, que la escisión entre cuerpo material y cuerpo político para la nación se conserva. Este es el caso dada la valorización del cuerpo material de la nación como sustancia política fuera de la nación.

El antropólogo venezolano Fernando Coronil, al estudiar la naturaleza y su lugar en el desarrollo de la teoría social de la modernidad, ha comprendido la necesidad de enfatizar el hecho de que a la división internacional del trabajo corresponde una anterior y peculiar división global de la naturaleza. En efecto, esta división global de la naturaleza —afirma Coronil— provee la base material para la división internacional del trabajo. Es decir, la estructuración del trabajo y el régimen de producción de valor moderno/colonial que en el capitalismo tiene como índice constitutivo una simultánea división global de la naturaleza, propia de, o coherente con, la episteme colonial. Coronil explica en su importante estudio *El Estado mágico: Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*:

> Lo que puede llamarse la división internacional de la naturaleza constituye la base material de la división internacional del trabajo: son dos dimensiones de un proceso unitario. Centrar la mirada de manera exclusiva en el trabajo vela el hecho ineludible de que el trabajo siempre se ubica en el espacio, que transforma la naturaleza en ubicaciones específicas, y, por tanto, que su estructura mundial supone también una división global de la naturaleza[8].

---

coronel consiste en ser un protoconcesionario y escoltar a Leiziaga al castillo donde se le tendrá preso.

8 *El Estado mágico: Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Caracas, Nueva Sociedad, 2002, p. 33.

El argumento continúa y se sintetiza en la distinción entre dos tipos de sociedad que aíslan las posibilidades del sistema moderno/colonial: la sociedad del trabajo o la que corresponde al llamado Primer Mundo, y la sociedad de la extracción, identificada con los espacios sociales/materiales del Tercer Mundo. Escribe Coronil:

> En sociedades donde los ingresos provienen principalmente de la mercantilización del trabajo, la creación de valor es al mismo tiempo el principal objetivo de la producción y el principio subyacente de la organización económica. En sociedades donde los ingresos dependen de la mercantilización de la naturaleza, la captura de la renta condiciona la organización de las actividades económicas. En un caso, la estructura productiva tiene que transformarse constantemente para aumentar la productividad y las ganancias; en el otro hay que maximizar las rentas y garantizar el acceso a su distribución mediante una variedad de medios políticos[9].

Según Coronil, en la economía política de la modernidad/colonialidad, y para la división internacional del trabajo que la acompaña desde el primer viaje de Colón, se le concede principalmente la capacidad de exportar naturaleza al mundo no-europeo, y, por ende, a la serie de categorías metonímicas que lo designan a través de la historia moderna/colonial: las Indias, la periferia, el Oriente, el Tercer Mundo, etc. Son, entonces, las sociedades no-europeas, sociedades cuyos cuerpos materiales cobran gran importancia, territorios para la exportación de la naturaleza. Es este el punto que he querido sintetizar con la figura conceptual de la «sustancia política» como aquella que forma a la comunidad. Coronil ha argumentado, en este sentido, que las «sociedades exportadoras de naturaleza» son aquellas cuya cultura y economía se estructuran en torno a la renta de la tierra, a su vez el producto de la exportación de la riqueza y de una organización social y productiva especializada para la continua extracción del

9 *Ibid.*, p. 36.

subsuelo[10]. En *Cubagua* esto significa que gracias a la eternizada escisión entre el cuerpo político y el cuerpo material, «el secreto de la tierra» no deja de ser secreto. Es decir, no tiene lugar la posibilidad de un espacio social o comunidad (emancipada) cuyo signo o discurso político no sea la negación propia del cuerpo material.

La primera referencia al valor, en *Cubagua*, se hace mediante la breve descripción del sueño de Martín Malavé en la misma isla de Cubagua. El pescador Malavé, «[a]l fin acaba por dormirse y sueña que tiene un barco —un barco vale más que un caballo—, y va a sacar perlas. Su barco repasa las formas del continente» (36). Malavé, en efecto, pone a andar o representa en su sueño la expansión del valor (y en esencia la economía de la renta): una expansión que iría del barco a las perlas al continente. Pero también su sueño pone en juego la sentida exclusión del sujeto dominado. El barco repasa los límites del continente, no se adentra en su presencia, sino que conquista (superficialmente) su afuera. Este continente inasible (y su presenciar) para aquellos que participan de las lógicas del valor/capital es lo que el texto de Núñez reconoce como «el secreto de la tierra».

En las primeras páginas de la novela vemos cómo Leiziaga se comporta según la lógica del capital y, en efecto, comprende su temporalidad. Núñez registra el tiempo del capital en boca del ingeniero graduado de Harvard, cuando, en la primera conversación que mantiene en la novela, declara: «Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años» (18). En esta frase, el hoy se opone al aquí: «hoy los años son días». La referencia de Leiziaga es al tiempo del capital, al «hoy» veloz del capital. Una velocidad que se precisa en la productividad acelerada del tiempo de trabajo de la sociedad (postmaterial). Es este el marco abstracto pero real (del tiempo) que se opone al marco material y aparentemente irreal del aquí (de la naturaleza): «y aquí los

10 Según esta lectura, debiéramos considerar que la misma diversificación de la producción que se ha presentado como panacea política en estos territorios representaría una propuesta fraudulenta, dado que sería de esperar que la ampliación no sea de la producción (postmaterial), sino de la extracción de naturaleza para la exportación.

días son años». El tiempo del capital al que hace referencia el ingeniero es el único que pareciera ser real, a diferencia del tiempo que envuelve a la sustancia política, un tiempo que se percibe como propiamente de la naturaleza. De hecho, el capital es veloz *y* lento. Es decir, el capitalismo entendido en su unidad, es decir, en los dos momentos del mismo proceso de producción de valor se muestra veloz en el centro y lento o estático en la periferia. Sin embargo, el tiempo de la *Cubagua* de Núñez recoge otras posibilidades.

Desde el «hoy» del orden del capital, la isla, su país y todo lo que Cubagua pudiera referenciar es atrasado, prehistoria; prístinamente premoderno pero sin dejar de estar al servicio del capital. El capitalismo claramente se articula aquí. Esta conjunción de un *aquí* que no es el de *hoy*, pero que puede estar al servicio del capital (de hoy), es precisamente lo que la crítica poscolonial latinoamericana o decolonial ha querido conceptualizar como la «colonialidad del poder»: la imbricación de formas de poder diversas —histórico-estructuralmente heterogéneas para decirlo con Aníbal Quijano— desplegadas a partir del siglo XVI con la «invención de América» en la génesis de una totalidad social y global de producción de valor: el capitalismo de la modernidad/colonialidad[11].

---

11 Escribe Quijano: «La experiencia histórica demuestra sin embargo que el capitalismo mundial está lejos de ser una totalidad homogénea y continua. Al contrario, como lo demuestra América, el patrón de poder mundial que se conoce como capitalismo es, en lo fundamental, una estructura de elementos heterogéneos, tanto en términos de las formas de control del trabajo-recursos-productos (o relaciones de producción) o en términos de los pueblos e historias articulados en él. En consecuencia, tales elementos se relacionan entre sí y con el conjunto de manera también heterogénea y discontinua, incluso conflictiva. Y son ellos mismos, cada uno, configurados del mismo modo. Así, cada una de esas relaciones de producción es en sí misma una estructura heterogénea. Especialmente el capital, desde que todos los estadios y formas históricas de producción de valor y de apropiación de plusvalor [...] están simultáneamente en actividad y trabajan juntos en una compleja malla de transferencia de valor y de plusvalor. Esto es igualmente cierto respecto de las razas, ya que tantos pueblos diversos y heterogéneos, con heterogéneas historias y tendencias históricas de movimiento y de cambio fueron reunidos bajo un solo membrete racial, por ejemplo indio o negro». Ver Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder,

En las últimas páginas de la novela, Leiziaga rechaza esta articulación del tiempo del capital, es decir, rechaza tanto el hoy del capital como el aquí de su producción/extracción material. En todo caso, notemos que el aquí no se opone propiamente al tiempo del hoy. Es, más bien, la expresión precisa de la temporalidad de una economía que exporta naturaleza para un centro que produce mercancías.

Mi lectura del trabajo de Coronil, mediada por la *Cubagua* de Núñez, sugiere la posibilidad de ver en la particular forma que toma la producción del valor en los espacios poscoloniales —entendida como una dialéctica triple, no solo entre capital y trabajo, sino entre capital, trabajo y suelo, una elaboración en la que Coronil sigue específicamente al Marx de Henri Lefebvre— la razón que expresa la particularidad de los movimientos de contestación de América Latina y del Tercer Mundo en general. Es decir, dada la importancia de la naturaleza y su materia —o la «tierra»—, y la renta para la conformación de estas sociedades —la extracción y exportación de naturaleza o del cuerpo material— los procesos de crítica y emancipación de los espacios modernos/coloniales pasan necesariamente por la categoría del suelo y los factores asociados a la obtención de su renta como parte de una producción globalizada de valor, antes que por la «clásica» categoría del trabajo. En otras palabras, una política de la emancipación pasa primero por el problema de la renta y solo en un segundo momento se plantea el problema del sujeto (colectivo) de la política, el proletariado, por ejemplo, en el caso del marxismo tradicional. «El secreto de la tierra» —la misteriosa clave que ofrece Núñez para repensar la relación entre los dos cuerpos de la nación— se nos plantea como el problema de la apropiación de la realidad, del proceso de producción,

eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000, pp. 222-223. Y Edmundo O'Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. También mi texto e intervención en el tema: Carlos Eduardo Morreo, «Construcción y deconstrucción de la colonialidad del poder», *Actualidades* 21, 2010, pp. 201-224.

su organización y la sustancia política que lo determina. Nuestro comunismo sería otro.

La anterior discusión en torno al cuerpo material de la comunidad —la cual colinda con la crítica marxista del valor, y que he indagado en el trabajo de Coronil para pensar la sustancia política que *Cubagua* escenifica a lo largo del texto— importa no solo para apuntalar una interpretación marxista o decolonial del texto y de las preocupaciones de *Cubagua*, sino precisamente porque señala el camino que, considero, propone el mismo Núñez para desarrollar otra crítica y posibilidad ante el presente de dominación. Un camino que se vincula con los «claros de sentido» que interpreto más adelante en este trabajo, y que propone otra aproximación al valor de la naturaleza, principalmente en las figuras de Nila, el mar y la perla.

En el prefacio a *Bajo el samán*, una antología de escritos periodísticos que publicaría Núñez en 1963, al referirse a «la clave del destino de un país», declara el autor de *Cubagua* que la economía no es el punto de partida de una crítica que habría que desarrollar, sino más bien es la geografía, y aún más la hidrografía del territorio, la que debe importar para una perspectiva superadora del presente. En otras palabras, ahondar en la economía como está planteada es insistir en la brecha entre el cuerpo político y el cuerpo material de la nación. Sentencia Núñez: «La economía no es causa sino efecto»[12]. También vale la pena recordar que no es cualquier naturaleza la que la escritura de Núñez ha apuntalado, hagamos memoria: islas e islotes en *Cubagua*, el istmo de Panamá en *La galera de Tiberio*, y siempre los ríos a lo largo de sus textos, como múltiples orígenes y futuros.

Así, por ejemplo, la forma en que *Cubagua* registra la hermandad entre Vocchi y Amalivaca —dioses del agua, de los ríos, provenientes de la metafísica o cosmología de los indígenas tamanacos— nos aleja de los relatos identitarios latinoamericanos (y latinoamericanistas), los cuales típicamente buscan fundamentación en tierra firme. De esta manera, la identidad como mismidad

12 «Nota preliminar», en *Bajo el samán*, Caracas, Ministerio de Educación, 1963, p. 8.

continental, que ha sido también claramente hegemónica en la construcción de la historiografía venezolana, se ve cuestionada. Vocchi al encontrarse con su hermano viene de otra isla, de otro río[13].

El parentesco de Vocchi y Amalivaca implica otra forma de reconocer y pensar la identidad, y nos acerca con *Cubagua* a un mundo de ríos, islas, archipiélagos, y a procesos de identificación para los cuales es importante la compleja hidrografía que acompaña a las voces, ecos e ideas en su retorno y reiteración del pasado en el presente[14].

La historicidad y el tiempo en constelación de *Cubagua*

La historia de *Cubagua*/Cubagua no se comprende en la objetividad del cálculo historiográfico. O, mejor dicho, con la técnica se comprende una representación veraz del pasado, pero no es su representación lo que está en juego, sino cierta actualización del

13 La divinidad Vocchi en el relato de Núñez proviene de Lanka: «Vocchi nació en Lanka, y en su adolescencia hacía el trayecto de las caravanas a través de la Mesopotamia hasta Bactra y Samarcanda. Vocchi, como los otros, ama las islas, porque las islas son predestinadas» (75).

14 El privilegio que le otorga Núñez al río y al agua por encima de la masa continental, en lo cual he visto una contraposición de carácter ontológico, se vincula con lo que considero es uno de los principales argumentos que el texto de *Cubagua* facilita. El agua, los ríos y el mar representan también, junto a otra apropiación de la perla/petróleo, el secreto de la tierra. La forma en que Núñez privilegia la potencia del mar es notable en dos pasajes claves del texto. Primero, destaco la afirmación del indiferente Cedeño: «El mar siempre da pan» (23). A lo cual sigue una reflexión que plantea el texto: «¿Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? Los brazos labran surcos donde la gema florece. Hincha de pan las manos como la mazorca. ¡Bendito sea el mar! El mar, como la tierra, da oro y pan» (23). Un segundo momento, lo encontramos hacia el final del séptimo capítulo, en la importante aseveración: «El mar es comunista» (91). Abordo este tema brevemente al final de la discusión en torno a los claros de sentido. El punto a recalcar, en todo caso, es que el texto pareciera registrar otra economía (que problematiza la valorización de la sustancia política) en el trabajo del mar.

pasado. Como se sabe la empresa historiográfica ha sido parodiada y cuestionada en la novela en la figura de Tiberio Mendoza. El historiador Mendoza, recordemos, construye los archivos para la historia de su texto «Los fantasmas de Cubagua» por medio de la violencia del despojo, es decir, al robar los papeles y anotaciones que rastrean la otra verdad que ha vivido Leiziaga. Estos documentos, los leerá el historiador Mendoza según una violencia que no presiente «el secreto de la tierra» en los únicos documentos que lo registran.

La factura de esta historia e historiografía venezolana —que «tuvo el mismo éxito inexplicable», se lee en *Cubagua*— se ve profundamente cuestionada al ser equivalente al robo de las perlas por parte de Mendoza (102). Vemos al historiador Mendoza con perlas en mano concluir el artículo en base a documentos hurtados, apuntando en la última línea de su texto la visión de un glorioso futuro: «esta región privilegiada llamada a ser un emporio en un porvenir no muy lejano» (*id.*). La ensoñación comercial e imperial sería propia de esta historiografía. *Cubagua* hace equivalentes el hurto, la ignorancia del historiador y las visiones comerciales del devenir nacional; las pone de manifiesto como formas en las que se repite nuestra fuga ante «el secreto de la tierra».

Es en este sentido que el texto de *Cubagua* representa también un peligro para cualquier historiografía y toda *doxa* historicista venezolana. Especialmente, si esta construye la trama de sus acontecimientos a partir de la vulgaridad que sería la naturalización del tiempo lineal, o para decirlo con Benjamin, según una ontología o figura del tiempo como lineal, vacío y homogéneo, y dispuesto para la representación del progreso[15].

---

15 Escribe Benjamin en la conocida Tesis XIII: «La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general» (p. 28). Gracias al trabajo editorial y de traducción de Bolívar Echeverría se han publicado de manera conjunta en castellano las «Nuevas Tesis» y las conocidas *Tesis sobre la historia*, que se editaron por primera vez bajo el cuidado de T. W.

El registro temporal de *Cubagua* es precisamente el de la reversibilidad y la reiteración, a la vez que la reversibilidad, la reiteración y la identidad de los dobles nos permite pensar conjuntamente esta suerte de dislocación temporal y sus cruces historiográficos como un único y mismo presenciar en Cubagua. Los tiempos son uno solo, y si el texto los registra como bifurcados será para implicarlos en la imagen y constelación de un único presente. Esta forma de plantear la temporalidad corresponde, como ya he señalado, a la realidad de un espacio social determinado por la sustancia política perla/petróleo.

En un artículo escrito con motivo de la conmemoración de los 150 años de la Independencia, y publicado en *El Nacional* el 14 de noviembre de 1959, posteriormente recogido en el volumen *Bajo el samán*, Núñez plantea la necesidad de otra historia que supere una historiografía nacional a la cual caracteriza como una «Literatura de las conmemoraciones»; y propone desplazarla por medio de una historia menos palaciega, menos doméstica, menos dentro de los muros de la capital. Una historia más activa, menos simulada, más dentro del espíritu de la Emancipación[16].

Hay una importante confluencia entre lo que se plantea en *Cubagua* y en otros textos de Núñez —como el que acabo de citar—, y la propuesta para una historiografía materialista de Walter Benjamin[17]. Este punto lo podemos abordar mediante una revisión de lo que ha escrito este último en las llamadas «Nuevas

---

Adorno, en 1942. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bogotá, Ediciones desde abajo, 2008.

16 Ob. cit., p. 136.

17 La aproximación a Núñez mediante su cruce con el materialismo historicista de Walter Benjamin ha sido un giro interesante en la revisión de la obra y reflexión histórica del escritor. Esta sección representa mi intervención en el tema. Considero como de suma importancia la noción del «tiempo en constelación» de Benjamin y que presento como una caracterización de la estructura temporal de *Cubagua*. Para una lectura sostenida en torno a la importancia de las ruinas para Benjamin y Núñez ver el trabajo de Luis Duno-Gottberg, «El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño», *Tinkuy* 13, Université de Montréal, junio 2010, pp. 13-24.

Tesis». Allí, en un breve texto intitulado «El ahora de la cognoscibilidad», Benjamin plantea la conjunción entre el historiador y el profeta, e identifica la «mirada de vidente» que corresponde a esta historiografía:

> una mirada de vidente se enciende en las cumbres de las generaciones humanas anteriores [...]. Es precisamente para esta mirada de vidente para la cual la propia época *se encuentra presente* de manera más clara que para aquellos contemporáneos que «avanzan al paso» de ella[18].

Benjamin concluye el pensamiento distinguiendo entre el historiador que «anda en el pasado como en un desván de trastos, hurgando entre ejemplos y analogías» y el historiador que comprende la necesidad de una «actualización del pasado»[19]. A la «mirada de vidente» corresponde, entonces, un pasado presente, cuya actualización es una posibilidad. En otro fragmento de sus manuscritos, Benjamin explicita la relación entre esta actualización del pasado y el ahora de su cognoscibilidad de la siguiente manera:

> No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; *la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación*. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos. Determinada con mayor precisión, *la imagen del* pasado *que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo*[20].

Cubagua es la imagen de Cubagua. En el trabajo de Núñez, este concepto de una historia que recuerda, que rememora en el ahora el círculo del tiempo, porque es moderno/colonial; el retorno, porque somos los mismos, y comprende la reiteración, tanto la de los personajes como de los hechos y de la naturaleza, pareciera

18 Benjamin, Ms-BA 471, ob. cit., p. 50. Subrayado nuestro.
19 *Idem*.
20 *Ibid*., Ms-BA 474, p. 57. Subrayado nuestro.

ser una constante. En otros escritos de Núñez se encuentran diversos ejemplos de esto.

La temporalidad que se expresa como imagen dialéctica del recuerdo en este trocar de las figuras, protagonistas y sustancias, permite pensar en un tipo particular de justicia. En esta justicia del retorno, son los vencidos quienes regresan, no su mera representación. De esta manera, en esta «actualización del pasado», quienes «siempre quedamos» —como diría el pescador Cedeño—, no representaríamos a los vencidos, sino que siendo los mismos vencidos, con el pasado relampagueando como recuerdo, retomamos las mismas luchas.

Es la puesta en juego de esta historicidad mediante el tiempo en constelación de Núñez, la que la novela *Cubagua* privilegia en su presenciar simultáneo de los tiempos. Esta particular estructura temporal del relato es lo que a su vez posibilita o mantiene en potencia para nosotros los lectores, gracias a la insistencia del texto, un salto político que tendría como premisa la actualización del pasado. El tiempo constelado de la comunidad de *Cubagua*, determinado por el desencuentro entre su cuerpo natural y político es la manera en que la posible ruptura con el presente se mantiene latente. Si el futuro se anuncia como una actualización del pasado es porque la apropiación de la sustancia política de los casi cinco siglos de Cubagua debe ser de una diferencia y radicalidad que supere la determinación del valor y apuntale «el secreto de la tierra».

Luz y claros de sentido en *Cubagua*

Con la siguiente discusión acerca de la «luz» o los «claros de sentido» (*Lichtung*) lo que quisiera destacar es el hecho de que, en *Cubagua*, las referencias a la luz son índices de otra visibilidad —*claros* que se dan entre luz, cardones y ostras— para la cual lo perceptible no es simplemente una serie desplegada de objetos, artefactos y materia. La luz de *Cubagua* como índice de otra visibilidad es aquella bajo la cual las formas de la comunidad pueden emerger nuevamente para estar allí de otra manera.

La luz, en su comercio con los personajes, es siempre un acontecimiento en *Cubagua*. Reconocemos así personajes cuya ontología y epistemología, es decir, su forma de estar, se organiza según su rechazo o aceptación de la luz y los claros en que esta juega; como también según su incapacidad para lo espejeante, el nácar y la misma luminosidad de la perla. Pero el punto, de índole heideggeriano, que quisiera destacar aquí es que esta visibilidad, esta luz, comprende otra relación entre los cuerpos políticos y materiales de la comunidad o nación, y así otra posibilidad para relacionarse con los demás seres humanos. La luz en la novela es, en este sentido, siempre un acontecer que resguarda otro modo de estar, acorde a Cubagua y a la justicia que posibilitan las voces, ecos e ideas en un pasado actualizado. Es esta una luz que aclara «el secreto de la tierra».

«¡Es la luz!», afirma el doctor Almozas y la afirmación se presenta como explicación de la alegría irracional y de la transformación y ruina de Hernando Casas (19). Así, en una de las primeras referencias de la novela a la luz, esta representa la potencia de transformación de los claros que ahora quisiera discutir.

Claro de sentido: Nila

Luego de la sugestiva referencia al color y magia de la isla, surge la primera referencia a la luz en la novela, la cual se hace en el momento en que se identifica a fray Dionisio de la Soledad, quien «seguía con la mirada la puesta de sol» (15). Son pocos los personajes que miran al sol, siguen el sol, y que, por lo tanto, no se previenen o resguardan de la luz.

Pocas líneas después de la primera mención a fray Dionisio, conocemos a Nila Cálice. A Nila «se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y en las playas deslumbradoras» (*id.*). De esta manera comprendemos que si bien es cierto que como ha dicho Stakelun al principio de la novela: «El color es la magia de la isla» (11), fray Dionisio no se queda con el color, sino que sigue con su mirada al sol, y Nila, tornasolada, herida por la luz en los valles verdes y grises, en lo deslumbrante,

inclusive supera la afección por la luz de fray Dionisio. Nila, de hecho, se confunde con cierto exceso en la luz de la propia isla. Nila apunta a un claro de sentido.

Si «el color es la magia de la isla», resulta que esta apreciación por el color —propone Núñez— es propia de los extranjeros. «Así lo piensa Henry Stakelun, gerente de la Compañía extranjera que explotaba unos yacimientos de magnesita, y la misma fascinación experimentan cuantos viajeros la contemplan alguna vez» (*id.*). Fray Dionisio y Nila Cálice son del presenciar de la isla, responden a otro estar que no corresponde al color de los extranjeros. No se vinculan con los colores, sino con la luz. En referencia a Nila, subraya Núñez en estas primeras páginas: «su cuerpo tenía la prístina oscuridad del alba» (*id.*). Encontramos, entonces, desde el principio de la novela el juego de luz y claros de sentido que he querido describir en estos párrafos.

Luego de aquella primera referencia a Nila en el texto, la vemos en conversación con Leiziaga. Así se presenta Nila en el primer capítulo: «Tomaba las conchas más hermosas para lanzarlas en el azul infinito. El disco de nácar brillaba en el torrente de luz como la luna en el día» (24-25). Es importante destacar que Nila no se apropia, guarda o se deshace de las ostras, sino que devuelve al mar la concha, la madre de la perla. El comercio que el texto plantea con Nila es otro. Quizás una colección de las más hermosas ostras no regrese a Porlamar o La Asunción o a los otros espacios signados por las lógicas que han hecho a estas ciudades posibles. El intercambio acogido por la luz de la isla, «el disco de nácar brillaba en el torrente de luz», retorna aquello que ha sido sustraído a los bancos de arena, a los placeres de la costa. La hermosura de Nila, pero también de las «conchas más hermosas», cobran sentido en su retorno al mar.

Claro de sentido: voces, ecos e ideas

La lectura que con *Cubagua* avanzo en estos párrafos, reconociendo claros de sentido entre los destellos de luz y cardones del texto, identificando así efectos en los relatos que permiten conjugar lo crítico

y su promesa de emancipación, se expresa fuertemente en el segundo capítulo de la novela, «El secreto de la tierra».

Cuando el ingeniero Leiziaga va por primera vez a la isla de Cubagua, imagina una fantástica visión de progreso y modernización que realmente salta en la página luego de que Cedeño, el pescador, le confesara que en la isla había petróleo. «En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: Standard Oil Co. 503» (34-35). La ensoñación sigue: «Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado» e importantemente para Leiziaga, quien ha invocado el sueño de modernización: «Los hombres que se mueven como dormidos desaparecerían» (35). Esta es la segunda oportunidad en que el joven Leiziaga fantasea acerca del progreso, pero en esta ocasión hay un referente claro, la isla de Cubagua[21].

Mucho se ha escrito acerca de este momento del relato, pero me interesa destacar como concluye la ensoñación del progreso de Leiziaga, justo antes de que la refractaria pregunta de fray Dionisio pueda alcanzarlo. Al hallarse a sus espaldas, fray Dionisio le pregunta: «¿Qué tal Cubagua, eh?», poniendo fin a la fantasía de Leiziaga (*id*.). Pero antes de la pregunta, ya ha ocurrido un importante desplazamiento que nos aproxima junto a Leiziaga al «secreto de la tierra». Se presencia aquí un claro, vinculado a lo que Núñez presenta como el movimiento de un «rumor humano».

El sueño de modernización y progreso de Leiziaga se ve interrumpido con la llegada de *otra* Cubagua. «De pronto se sintió turbado creyendo oír en el espacio un rumor humano» (*id*.). Lo que llega a escuchar y sentir Leiziaga lo opone, de una vez, a personajes como el historiador Tiberio Mendoza y a su jefe en el Ministerio de Fomento, Camilo Zaldarriaga. El relato presenta a un Leiziaga que se ha acercado al misterio de la isla.

Con estas palabras plantea el texto un movimiento que se vincula con el cuerpo material de Cubagua. Reconocemos las

21 La primera fantasía modernizadora la discutí en una sección anterior al señalar la lógica temporal/espacial del capital expresado en la dinámica del «hoy» y «aquí» del ingeniero Leiziaga.

voces, ecos e ideas de aquellos que —como ha dicho páginas antes el pescador Cedeño— son de allí porque siempre quedan: «Pueden venir todos. Nosotros siempre quedamos» (23). Es importante reconocer la presencia y el movimiento de retorno de las voces, ecos e ideas que escucha Leiziaga antes de o con la misma pregunta del padre fray Dionisio. Destacar esta compenetración que toma lugar en un claro de sentido entre Leiziaga, la isla y sus voces, permite apuntar otra lectura del texto. Pero escuchemos el rumor humano, y registremos lo que escribe Núñez acerca de su movimiento: «Por el mar se aproxima un coro de voces, ecos de las noches primitivas, a las cuales suceden pausas inmaculadas y una ráfaga de oro, un destello lejano. Ideas que nacen del mar, entre los arrecifes» (35).

Son estas voces, a la vez, ecos del pasado e ideas del presente del mar. No solo nos remite el texto a noches originarias, sino también al nacimiento de nuevas ideas entre los arrecifes. El presenciar del tiempo es doble, tanto del pasado como del presente, es este el tiempo constelado de Cubagua/*Cubagua*. Continúa Núñez describiendo la forma del movimiento de las voces-ecos-ideas:

> Cuando ha llegado el tiempo escapan de sus lechos y emigran, girando siempre para orientarse, en grandes nubes. Conseguido el rumbo, nada puede desviarlas, ni el viento ni las montañas, y vuelan directamente a refugiarse en las viviendas humanas causando a veces terribles estragos. Como son semejantes al polvo, nunca se las podría eliminar. Se las vería a través de un rayo de luz, sujetas a quedar aplastadas en algún grueso volumen, confundidas con los vulgares insectos que vuelan en torno de la lámpara (35).

Habría que destacar los siguientes momentos del movimiento de las voces-ecos-ideas: surgen cuando llega su tiempo, y no desisten en llegar a sus destinatarios, posibles beneficiarios, quienes se encuentran en las viviendas de la isla. Y allí, al llegar, pueden causar la ruina. Leiziaga, en este instante que he recapitulado con las citas, ha logrado escuchar estas voces-ecos-ideas del pasado-presente. Una imagen del tiempo constelado de Núñez

lo ha tocado. Y Leiziaga sorprendido, se «ríe imaginando lo que pensarían de esto el doctor Camilo Zaldarriaga y el doctor Tiberio Mendoza» (*id.*). Es aquí cuando le interrumpe fray Dionisio de la Soledad, preguntándole: «¿Qué tal Cubagua, eh?».

El claro de sentido que el texto registra para Leiziaga, señala su participación en la conformación de un índice de otro estar, un abrirse a otra forma de presenciar la isla.

Claro de sentido: «El mar es comunista»

En las últimas páginas del capítulo VII, «Thenocas», leemos una significativa frase en *Cubagua*: «El mar es comunista» (91). Se indica aquí otro acontecer del *Lichtung*, de un claro de sentido que nos acerca al «secreto de la tierra». Leiziaga, como veremos, debe, por un momento, negar la luz, atenuándola para poder observar. Pero así, al negar la luz, regresa la lógica del valor y la colonialidad se afirma, apoderándose de él en el texto. Así relata Núñez el acontecimiento:

> El mar brilla. Puntos luminosos dan vueltas en el anillo azul. Reman lentamente. Los botes van situándose a distancia unos de otros. Los hombres bronceados, describen arcos, parábolas y van a sumergirse silenciosos. Regresan a depositar los nacarones. Sin duda tardaban mucho, se detenían demasiado a tomar aire. Un sentimiento desconocido se apoderaba de Leiziaga. Con la mano puesta en la frente para atenuar la luz observa sus maniobras. Realmente los otros tenían razón (92).

Y refiriéndose a los pescadores de perlas, Leiziaga exclamará: «¡Se necesitan diez mil indios!». El comerciante que lo acompaña «asiente complacido»: «Se necesitan diez mil indios y un látigo» (*id.*). Estos mil indios hacen eco de los mil años que se requieren para el progreso de la sociedad venezolana. En las primeras páginas del texto, escuchamos en boca del juez: «Para que esa audacia llegue será preciso que pasen mil años. El progreso llegará a nosotros después de un milenio —arguyó Figueiras con

una risita sarcástica» (17). Negar la luz, es retornar al tiempo del capital y de lo colonial, porque es negar la posibilidad de otro estar.

En las últimas páginas del mismo capítulo, nuevamente confrontamos el claro de sentido, entre la luz y las perlas, y en medio de la explotación, leemos: «Una vez solo, Leiziaga contempla las perlas con amor. No veía en ellas su valor material. Sonrientes y encantadoras, creía poseer en alguna forma la gracia luminosa de Nila» (94). Leiziaga se ha apoderado de las perlas, pero para valorarlas mediante Nila. En seguida, «Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados en Cubagua, de su misma vida anterior y observa el jeroglífico que los cardones van trazando» (*id.*). Es el sentido velado en los cardones uno que ahora Leiziaga pudiera interpretar. Luego, al alejarse de Cubagua rumbo a Margarita en un falucho, con un indio viejo y un muchacho remando, leemos: «Los cardones caen, desaparecen. Y los tres se olvidaban [...]. Iban casi sin gobierno, al amor del agua» (95).

La estimación de la ostra en el penúltimo capítulo de la novela es, a la vez, el rechazo de cierta voluntad, de un deseo colonial del despojo, de la lógica del valor del capital, y del sentido que cobra para estas la ostra y su perla. Es también una forma de comprender que apenas comprendemos, dado que no se busca recuperar la perla para el capital, como un momento de la exportación de naturaleza para la producción de valor. La estima que se expresa en esas líneas, de parte de Leiziaga por la perla, es simplemente un encuentro entre Leiziaga y Cubagua, la anticipación de un encuentro entre el cuerpo político y el cuerpo material: un sin gobierno, el comunismo del mar, un andar olvidados al amor del agua.

Conclusión

Aunque es cierto que el itinerario que he privilegiado en esta lectura de *Cubagua* se relaciona con mis preocupaciones, aquí cohesionadas en torno a ciertos momentos del relato, ciertos personajes y ciertas propuestas que el texto pareciera hacer, no deja de ser cierto que a medida que el itinerario tropezaba con los intervalos del texto, las interrupciones propias de la novela, y otros momentos

simplemente indescifrables para mí, pero a la vez sugerentes, reconocía otros relatos y así otras distancias que recorrer en este islote de corta extensión. Es decir, *Cubagua* la novela es un texto que es varios textos, pero es también la Cubagua del tiempo constelado que se reitera para que haya actualización del pasado, de las voces, ecos e ideas que insisten en aquello, de los claros de sentido que al posibilitar otros encuentros entre los personajes y el tiempo de *Cubagua*, rechazan el valor del capital y las formas de lo moderno/colonial. Una nación que se anuncia más allá de la sustancia política dominada. Ha sido esta la *Cubagua* que he querido apuntalar con Leiziaga, Nila, Vocchi, la luz, sus claros, y «el secreto de la tierra».

Del Caribe a Caribana:
La Cosmografía literaria de *Cubagua*[*]

Juan Duchesne-Winter

A Alejandro Bruzual,
oficiante de la magia de Cubagua

El mar hace pensar en las selvas como en tierra adentro
se sueña con las anchuras marinas. La selva ejerce
su atracción sobre las islas, penetra con los ríos en el Caribe
y allí vierte su pensamiento. […] En la superficie
del mar se estremece el alma de la selva verde y oscura.

La realidad, como la luna, siempre nos muestra
un solo lado.

Cubagua
Enrique Bernardo Núñez

I

Hay muchos mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII que le llaman Caribana a una vasta zona correspondiente a lo que es hoy la Orinoquia y otras partes de Venezuela y las Guayanas[1]. Hasta mediados del siglo XVIII se habló de un supuesto imperio o reino Caribe que en verdad no era sino el área donde

* Artículo especialmente escrito para esta edición (2013).

1 Ver, entre tantos ejemplos existentes, mapas como el de Juan Martínez (Madrid, 1587), Arnoldo Florencio Langren (Amsterdam, 1595), La Casa Seller (Londres, 1685) y H. Moll (Londres, 1701), consultados estos en el *Atlas de cartografía histórica de Colombia* (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, 1985), láminas IV, VI, VII, X y XI. Notar que el topónimo Caribana aparece en algunos casos donde todavía no se alcanza a nombrar a Nueva Granada ni Venezuela.

la influencia de los pueblos caribe fue más sentida, poblada por gentes amerindias de varios grupos lingüísticos para quienes el contacto frecuente y más o menos intenso con los hablantes de lenguas de la rama caribe constituía una experiencia común. Caribana se mantuvo como espacio poroso adecuado a una relativa autonomía amerindia hasta que quedó neutralizada la gran rebelión caribe de 1732-1744 en la que el cacique Taricura y otros movilizan a los guaraúnos, araguacas y otras etnias en un frente amerindio multiétnico contra los españoles. Los españoles, en especial los misioneros católicos, tendían a impedir el libre acceso a los «cotos de captura» donde los caribes cazaban cautivos de etnias enemigas para venderlos como esclavos a los blancos y también amenazaban el control caribe del intercambio de bienes europeos en la región[2]. Los caribes se caracterizaron por su gran capacidad para la guerra, el intercambio y el desplazamiento veloz a largas distancias que les permitieron mantener una influencia notoria en casi todas sus zonas de acción, pero el espacio que recibe su nombre en la época de los mapas donde figura Caribana es producto de una multiplicidad de pueblos amerindios que mantenían entre sí complejas relaciones de hostilidad y alianza. Esos mismos mapas aún no nombraban un mar Caribe, sino un mar de las Antillas. Fue un vasto interior selvático y fluvial el que primero derivó su nombre del gentilicio caribe que hoy designa toda un área de estudios académicos capaz de convocar incontables simposios y programas de especialidad y que casi siempre se asocia con islas de la mar. Los mapas mencionados designan una zona más o menos correspondiente a la Orinoquia y adyacencias, pero si se examina el fenómeno históricamente, tomando en cuenta los tiempos precolombinos, se puede designar una Caribana que fue, no un territorio exclusivamente caribe, sino una red de diversos pueblos en contacto continuo significativamente mediado por los caribes, que

2 *Cf.* Neil Whitehead, *Lords of the Tiger Spirit. A History of the Caribs in Colonial Venezuela and Guyana 1498-1820*, Providence, Foris Publications, 1988, pp. 106 y ss. y Miguel Ángel Perera, *El Orinoco domeñado: frontera y límite: ecología y antropología histórica de una colonización breve e inconclusa, 1704-1817,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2006, pp. 105 y ss.

hunde sus nexos en la Amazonía y los extiende por las Antillas, por otros litorales de los subcontinentes suramericano y mesoamericano y por las rutas fluviales que acceden al interior de todas esas tierras. Hallazgos arqueológicos en diversos puntos de esa red, en los asentamientos taínos de las Antillas, en el territorio kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta y en interiores fluviales de tierras mayas, para dar algunos ejemplos, comparten cantidades significativas de objetos rituales y cotidianos de la misma factura[3]. Los caribes no hubieran realizado ni una fracción de sus hazañas si no fuera por ese extraordinario aliado que tuvieron en la piragua, uno de los vehículos más eficientes jamás empleados en su entorno, pero no por eso eran una cultura exclusivamente costera ni insular, sino más bien fluvial y continental, tanto por su procedencia histórica como por el ámbito principal de su actividad[4]. Lo mismo se puede decir, con diversas gradaciones y excepciones, del conjunto de pueblos de otros grupos lingüísticos que conformaron la red Caribana, mayormente de las ramas arawak, caribe, tupi-guaraní, chibcha y maya. El propósito de este exordio es apuntar a un Caribe tan continental e isleño, como marítimo y fluvial que disputa la manera en que se lo ha demarcado geográficamente como objeto de los estudios de área; apunto así a lo que he llamado un «Caribe interior excéntrico»[5].

He defendido en un ensayo con ese título la concepción reticular del espacio Caribe propuesta por el arqueólogo puertorriqueño Reniel Rodríguez Ramos contra la concepción insularista angloamericana dominante desde el primer tercio del siglo veinte[6]. Coincido con Reniel Rodríguez en que, además del trasunto geopolítico bastante obvio, la concepción insularista adolece

3 Reniel Rodríguez Ramos, «What is the Caribbean? An Archeological Perspective», en *Journal of Caribbean Archeology.* Special Publication #3, *passim*, 2010.

4 *Cf.* Neil Whitehead, *Wolves from the Sea: Readings in the Anthropology of the Native Caribbean,* Leiden, Kitl Press ed., 1995, pp. 12-15.

5 Juan Duchesne-Winter, «Caribe interior excéntrico: un asomo a un espacio wayuu», *Aguaita* 24, «Revista del Observatorio del Caribe», Cartagena de Indias, 2013.

6 Ob. cit.

de limitaciones metodológicas en cuanto pretende fijar fronteras de geografía e identidad a partir de las cuales se incluyen o excluyen objetos de estudio. Domina un concepto geográfico de espacio-área o espacio-región. Contra este, el espacio-red relativiza las nociones de interior y exterior y privilegia la variedad ilimitada de actores y conexiones; no solo es la pertenencia a un área geográfica dada la que debe definir los objetos de estudio, conjunto cerrado por definición, sino también el conjunto abierto de conexiones y relaciones posibles. Argumentaré aquí que el mundo amerindio propicia en el Caribe una cosmopraxis abierta a una multiplicidad de actores-red[7], que trasciende no solo las fijaciones de geografía e identidad antes señaladas, sino también la repetición estructural del sujeto colonial, poscolonial o decolonial a que se han ceñido gran parte de los estudios culturales caribeñistas[8]. Es la literatura la que, en obras como *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, abreva en la experiencia de la sociedad neocolonial, en la praxis amerindia de la multiplicidad y en las tendencias paralógicas[9] occidentales apropiadas por las vanguardias artísticas,

7 *Cf.* El actor-red es una entidad por definición singular-plural, es decir, concebible solo como multiplicidad, ya sea humana o no humana, que emerge en asociación con otras, actuando en red, tipo rizoma. *Cf.* Bruno Latour, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial, 2008, *passim*.

8 El crítico marxista venezolano Carlos Eduardo Morreo vincula el «secreto de la tierra», tan importante en *Cubagua*, a la necesaria primacía del problema de la renta de la tierra por sobre el problema del sujeto del trabajo en países neocoloniales (basándose en el concepto de «sociedad de extracción», de Fernando Coronil). Morreo erige de esta manera la relación con la geografía (en su más amplio sentido de praxis social-natural) en el campo político por excelencia y arguye que «solo en un segundo momento se plantea el problema del sujeto (colectivo) de la política». Me parece que con esta aguda observación Morreo se desmarca del enfoque «decolonial» (basado en la epistemología del sujeto) que parece adoptar en otras partes de su trabajo y se aproxima a una cosmopolítica. *Cf.* Morreo, «Colonialidad, tiempos y claros de sentido en *Cubagua*». Mecanoscrito inédito, 2011. Ver *infra* sobre el «secreto de la tierra».

9 Me refiero a búsquedas de conocimiento que privilegian la diferencia sobre la repetición, la variable sobre la invariante, la puesta en variación continua de las reglas metodológicas, la pista marginal y la fuga sobre la ciencia

para crear una cosmografía caribeña[10]. Maneras de producir las propias condiciones de vida (praxis) acordes a un mundo constituido por relaciones múltiples, reversibles, no unívocas ni lineales, entre los seres, los espacios y los tiempos y, por ende, las identidades (cosmos), cuales la experiencia amerindia y la vanguardia artística occidental, nutren la expresión narrativa de actores-red que inscriben ese cosmos y lo potencian con sus devenires, dando pie a una cosmografía.

II

En 1928, cuando comienza a redactar *Cubagua*[11], Enrique Bernardo Núñez es un escritor profesional con suficiente interés en las manifestaciones de la vanguardia a las que tiene acceso como para aprovechar recursos poéticos que le permiten realizar una superposición agresiva de dos momentos claves de la economía de extracción que ha asolado a Venezuela. Hay varias superposiciones y yuxtaposiciones fuertes y tajantes en *Cubagua*, pero la que establece el tono fundamental de la novela es la realizada entre el episodio de la extracción intensiva de perlas en la isla de Cubagua entre 1500 y 1541 y la megaindustria petrolera desarrollada en el noroccidente de Venezuela a partir de 1922. Se superpone el auge y caída de Nueva Cádiz, la rutilante ciudad perlera de Cubagua

---

de estado fundada en la mera confirmación de la tendencia estructural dominante. Suscribo la feliz síntesis de la paralogía que provee Lyotard: «produce no lo conocido sino lo desconocido». Ver François Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 47.

10 Acojo aquí la advertencia del crítico venezolano Alejandro Bruzual: «*Cubagua* no surgió por generación espontánea en la literatura venezolana, ni fue un *tour de force* del trabajo artístico de Núñez, como parecieran sugerir algunos de los críticos. Fue resultado de un estudio enjundioso de la historia nacional que condujo a su autor a una postura antiimperialista, casi militante sin serlo, que se fue profundizando con el tiempo. Desde el punto de vista de la elaboración literaria, *Cubagua* es impensable sin los recursos de la vanguardia...» En *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas de América Latina*, Caracas, Celarg, 2012, pp. 218-219.

11 *Cubagua*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

que desapareció a mediados del siglo XVI, al evento que define a la Venezuela moderna, cuyo enorme impacto dispensa que basten dos o tres alusiones al petróleo en el texto para consignar la omnipresencia de su «estruendo mudo» en el espacio narrado[12]. Flota en la novela la atmósfera enrarecida de una «tierra de extracción», ya se hable de perlas, petróleo, magnesita u otros minerales de exportación. El novelista venezolano Doménico Chiappe consolida los tópicos proféticos de la tierra de la abundancia y la tierra yerma en lo que llama la *tierra de extracción*: abundancia y escasez se articulan al gran flujo que extrae y extrae una materia prima hasta el desgaste para satisfacer una demanda global a cambio del consumo dependiente, ese otro flujo que entra en condiciones desiguales. Una gran circulación despótica repetitiva suprime toda otra circulación o relación menor, múltiple, diferente, emergente, creativa[13]. En forma parecida los tópicos de la tierra de abundancia y la tierra yerma se complementan en la prosa de Núñez. Descripciones de un preciosismo modernista, mar y sol inagotables, frutos, peces, flores, belleza, se yuxtaponen al registro de la miseria. Se le reprocha no hacer ese registro al poeta margariteño J. T. Padilla luego de citar la frase suya que sirve de título al primer capítulo de la novela, «tierra bella, isla de perlas»: «Pero el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla se mueren de hambre» —acota el narrador. Al registro de la sequía, la indigencia y la modorra se suman elementos góticos asociados al pasado criminoso de expoliación colonial. El estilo extremadamente elíptico, reticente, pródigo en cortes y yuxtaposiciones de elementos heteróclitos

12 Entre 1922 y 1929 ocurre un «meteórico ascenso de Venezuela al segundo lugar de la producción mundial» del petróleo durante el cual la producción se duplica casi cada año, pero ello se registra en el marco de la dependencia económica y la supeditación de todos los demás sectores de la economía y la sociedad a una renta única supeditada a las especulaciones de tres grandes petroleras transnacionales, con la mediación corrupta del gobierno dictatorial y la oligarquía». *Cf.* Edwin Lieuwen, *Petróleo en Venezuela: una historia*, Caracas, Cruz del Sur Ediciones, 1964, pp. 74, 95-97, *passim*.

13 *Cf. Tierra de extracción*, Venezuela, www.domenicochiappe.com, 2009, novela multimedia en línea. Ver nota 7.

produce un efecto de montaje cinemático que destaca la impronta vanguardista del texto. Esta *tierra de extracción* es un montaje que permite superponer la historia pasada de Nueva Cádiz al momento contemporáneo (petrolero) y con ello propone un enunciado profético: una metáfora con una secuencia muy sencilla: tal cual el auge y caída de la Nueva Cádiz, el auge y eventual caída del nuevo progreso petrolero. La maniobra poética conjura el anacronismo, sincroniza los momentos: la metáfora es reversible. La Nueva Cádiz es metáfora del nuevo progreso petrolero y viceversa. De ahí la superposición estéticamente violenta de la catástrofe de la ciudad fantasma sobre los escenarios donde los personajes burgueses alojados en la isla de Margarita especulan con virtuales concesiones de todo tipo.

Las dos décadas que anteceden a la escritura de *Cubagua* experimentan en Venezuela una vorágine de especulación concesionaria en torno al petróleo, mucho antes que se materialice a escala significativa la producción real del crudo. Sucede una verdadera fiesta de tiburones de la que emergen triunfantes hacia fines de la segunda década las tres grandes transnacionales (Shell, Gulf y Standard), devorando ellas solas el 98% de la producción. Pero la salpicadera de la especulación y la corrupción en torno a estos tres tiburones fascina y arrebata a amplios sectores. Solamente en 1920 se adjudicaron 176 concesiones a venezolanos, todos favoritos del presidente, y estas concesiones fueron vendidas nuevamente a compañías extranjeras. Y así cada año. Algunas concesiones incluyeron la isla de Cubagua. El capital obtenido por los concesionarios venezolanos se esfumó en especulaciones, adquisiciones suntuarias e infaltables viajes a Europa. El dictador Gómez estableció vía testaferros una compañía venezolana, llamada *sottovoce* «la Compañía del General Gómez, con la cual él y sus secuaces se hicieron de millones de bolívares luego dispendiados en gastos caprichosos»[14]. Mientras tanto, el régimen llenaba cárceles y fosas con opositores. Es lo que venía ocurriendo pocos años antes que se redactaran los pasajes de *Cubagua* en que los personajes dialogan así:

14 E. Lieuwen, ob. cit., pp. 65-74.

> —Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa. […] Deseo huir de todo esto, porque los años son días y aquí los días son años.
>
> —¡Je, je! Es el pensamiento de todos nosotros: irnos a Europa, pero nuestra tierra no sufrirá nunca esas palpitaciones febriles que usted desea (11).

El protagonista de la novela, Ramón Leiziaga, tecnócrata graduado de Harvard, llega a la isla de Margarita con el encargo difuso de inspeccionar la existencia de materias viables para la extracción, en especial las perlas. Es con ese propósito que realiza una expedición a la isla vecina de Cubagua. Sobre esa maravillosa expedición se superpone abruptamente, sin transición, la secuencia de Nueva Cádiz escenificada cuatro siglos antes. El elenco principal de los capítulos situados en el presente petrolero reemerge en la Nueva Cádiz colonial de la fiebre perlífera. Ocurre una retrospección que es también una prospección profética. La poética vanguardista del delirio fundamenta la realidad histórica. En este siglo XVI del capítulo III cada cual cumple un rol congruente con su avatar del siglo XX. Pedro Cálice, el dueño de trenes de pesca en Margarita y Cubagua, de quien cabe sospechar ha asesinado a un pescador, aparece en Nueva Cádiz con el mismo nombre que tiene en el siglo XX y es un feroz mercader de esclavos. El ingeniero Leiziaga deviene el mismísimo conde de Lampugnano, inventor, especulador y ladrón venido de Milán a Cubagua en pos de la concesión soñada (ha inventado una máquina de cosechar perlas en el fondo del mar)[15]. Nila, la india de la etnia tamanaco

15 La referencia al Luigi Lampugnano histórico ha sido considerada por la crítica, sobre todo por Rosaura Sánchez Vega, «El relato intrahistórico en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez», *Omnia* 14 (2), 2008, pp. 61-66. [Incluido en este volumen]. El devenir Leiziaga-Lampugnano queda claramente consignado en el texto cuando la efigie de Lampugnano se le aparece a Leiziaga reflejada en el muro-espejo de la prisión: «Ahí, sentado frente a él,

(de filiación lingüística caribe) graduada de Princeton, feminista y tal vez lesbiana de quien todos murmuran en Margarita, se multiplica y reparte a sí misma en Nueva Cádiz entre la imagen de la diosa Diana atesorada por Lampugnano, Cuciú, la ninfa guaiquerí quemada en la hoguera y Erocomay, la legendaria cacica de una tribu de mujeres indígenas mencionada en las crónicas coloniales[16]. Fray Dionisio de la Soledad aparece también en la ciudad perdida, con el mismo nombre, pero con la cabeza separada del cuerpo[17] a manos de feroces guerreros caribes en la rebelión indígena de 1521.

Ciertamente el delirio fundamenta este ejercicio de interpretación histórica, pero también lo sustentan subtextos coloniales fielmente consultados. La crítica ha cotejado con relativa prolijidad las referencias históricas de la novela y en especial de este denso y breve capítulo de *Cubagua*. Delirio y realidad se dan la mano, inseparables. Se plasma con realismo brutal el ambiente aventurero, azaroso, violento propio de las fiebres de extracción. La prosa persigue concreción y la alcanza: vemos la piel de los esclavos indígenas costrificada por la continua inmersión en el mar, sus carnes chamuscadas por el carimbo o despedazadas por los mastines para diversión de los colonos, vemos las callejuelas repletas de jugadores, prostitutas, mendigos y usureros, las ergástulas repletas de prisioneros, los conquistadores con bubas, tesoros y canonjías en palacios que ni el viento recuerda hoy:

---

hay un hombre pálido que sonríe plácidamente. ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? Y era él mismo. La barba del intruso es rubia y la suya negra.

—Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte». *Cubagua*, ob. cit., p. 84.

16 El múltiple devenir de este personaje se complica si consideramos que Nila Devi es la tercera consorte del señor Vishnu en el panteón hindú. Que una indígena amerindia se llame así aporta a la vocación intercivilizacional de esta obra de Núñez, ya consignada en la biografía inventada para Vocchi.

17 El motivo de un mártir decapitado que porta su propia cabeza se asocia al nombre de Dionisio en el santoral francés: San Dionisio de París fue decapitado en el año 258 y caminó portando su cabeza en las manos hasta el santuario indicado; nexo advertido por Carlos Pacheco, «El secreto de la isla: *Cubagua* como crítica de la historia y la novela» en *La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la literatura venezolana*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2001, p. 122.

> Era en los mismos días en que llegó Pedro Cálice con cuatrocientos esclavos. Bajo el cielo de fuego el alboroto de los navíos y de los trenes pesqueros llenaba el ambiente perezoso. Las olas reverberantes se dilataban en un espasmo. Olía a barbacoa, a ostra podrida, a cabra. Las mujeres descansaban en sus lechos flotantes, chupando frutas, los corpiños entreabiertos, adormecidos al recuerdo de sus pueblos en Castilla. Unas garzas rojas se refugiaban en los manglares (41).

Son también los mismos días concretos y reales en que Leiziaga, en su avatar de Lampugnano, igual que en Margarita, intenta dar con alguna concesión extractiva, es encarcelado por robo e igual adora a una ninfa amazónica plasmada en la efigie de Diana y las personas de Cuciú (la hetaira sagrada guaiquerí) y más adelante Erocomay (jefa mítica de una tribu de mujeres indígenas), avatares de la Nila deseada y envidiada por hombres y mujeres en Margarita que no entienden como es posible que sea india, que haya estudiado en Princeton, que sea tan atléticamente bella y no repare en nadie. E igual son los mismos días reales y concretos en que tanto Leiziaga-Lampugnano, como Nila-Diana-Cuciú-Erocomay anhelan la fuga.

Las peripecias escenificadas en la Nueva Cádiz colonial mimetizan las del presente narrativo (y viceversa) contribuyendo al efecto de sincronía ya señalado, gracias al cual una estructura narrativa que alterna secuencias del pasado y el presente, en verdad sabotea esa demarcación de los dos tiempos, al propiciar su mutua contaminación con personajes y motivos de uno y del otro[18]. Se alcanza un punto en que pasado y presente se convierten en combinatorias expresivas igualmente concretas de un único plano atemporal y abstracto, que es por supuesto, el plano mágico de la ficción[19].

---

18 Morreo propone una interesante lectura del tiempo en esta novela basada en el concepto de «tiempo en constelación». Ver ob. cit.

19 Es muy pertinente aquí la referencia de la crítica venezolana Margoth Carrillo Pimentel a la concepción bergsoniana y deleuziana del tiempo: «Como señala Gilles Deleuze a propósito de la teoría de Bergson, “el pasado y el presente no designan momentos sucesivos sino dos elementos

No es preciso insistir que la osada apertura de las estéticas de vanguardia a la potencia delirante y onírica del arte es la que permite aprovechar los recursos de la ficción de manera inusitada en la historia moderna de la literatura occidental. El montaje agresivo que vemos en *Cubagua* es resultado de ese provecho, que en nada disminuye, sino más bien potencia la capacidad del texto para dialogar con una realidad histórica y lo predispone al provecho de la cosmopraxis amerindia, como veremos adelante. El capítulo de la Nueva Cádiz concluye con un pasaje de sincronía condensada que vale la pena citar completo:

> Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas. Cardones. La voz de fray Dionisio suena como en eco: *Laus Deo*.
> —¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?
> Fray Dionisio se pasó el pañuelo por la frente, por aquella calvicie, remate de una cabeza que parecía desenterrada.
> Pero no importa, piensa Leiziaga. Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros«. Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos (51-52).

---

que coexisten"». *Cubagua*, el tiempo y la historia», en *El sentido de la modernidad en Cubagua*, Mérida, Solar de ensayo, Dirección de Cultura del Estado Mérida, 1995, p. 69.

Aquí prolifera en forma concentrada no solo la sincronía de pasado y presente, sino la «lógica paraconsistente», frecuente en fábulas mitológicas y fantásticas en la que una proposición imposible es capaz de interpretar un estado de cosas dado[20]. En primer lugar, esta es la conclusión de un capítulo situado en la Nueva Cádiz del siglo XVI, protagonizado por el conde de Lampugnano, donde le acaban de cortar la cabeza a fray Dionisio. Pero sin mediar transición, como si tal cosa, tenemos a Leiziaga en persona especulando sobre un futuro petrolero en Cubagua y a fray Dionisio más vivo que nunca, preguntándole cómo interpreta todo lo que ha sucedido en Nueva Cádiz. Su cabeza, por supuesto, parece que acabara de ser desenterrada y su voz suena como un eco. Leiziaga alcanza a tener la visión de una futura Cubagua petrolera donde se repite la fiebre extractora, donde se explota a los trabajadores por contrato, se les entretiene con cine, los buques modernos recuerdan las naos de antaño y figura el mismo aviso apercibido en Nueva Cádiz: «Aquí se hacen féretros» —una muerte que no termina. Leiziaga profetiza un futuro que ya ha muerto. Se quiere hacer una ciudad y ya se están levantando las ruinas. El pensamiento estoico aquí vertido recuerda las meditaciones del emperador Marco Aurelio.

III

Ese fray Dionisio de la Soledad que mantiene en su colección de antigüedades su propia cabeza cortada y disecada hace cuatro siglos por los caribes, propicia los devenires espacio-temporales y de todo tipo en *Cubagua*. Él experimenta intensos devenires[21] entre

20 «[…] admitir un cierto grado de contradictoriedad "local" sin perder la coherencia fundamental». Guillermo Páramo, «Mito y consistencia lógica», *Revista Académica Colombiana de Ciencias* 24 (93), 2000, p. 483.

21 Empleo el concepto deleuziano de devenir, en cuanto relación de intercambio entre entidades que no anula la diferencia entre las mismas, sino que se sostiene gracias a esa diferencia y la multiplica. En este caso el personaje *deviene* indio, lo que no significa que pretenda «convertirse» en

el pasado y el futuro, entre la vida y la muerte, entre el mar Caribe y la selva profunda, entre la ciencia y la alquimia, entre las obras misioneras y la hechicería, entre los saberes occidentales y el chamanismo amerindio: es un chamán[22] pese a que no es indígena y es también un mago hechicero en el sentido renacentista europeo de esa figura y esto es interesante porque indica un devenir poslascasiano entre los saberes occidentales y amerindios. No es casualidad que el personaje histórico llamado también fray Dionisio de la Soledad efectivamente fue discípulo de fray Bartolomé de las Casas, y mártir del mayor proyecto experimental que condujo el gran amigo de los indios para comprobar su visión universal cristiana[23]. Las Casas intentó convertir al indio por medios humanitarios y pacíficos, pero el fray Dionisio de la novela procura devenir-indio, lo que no significa que se «convierte» en indio, sino que intercambia elementos europeos con elementos indígenas, como demuestra su extraña biblioteca en las ruinas de Cubagua, la misma donde guarda su propia cabeza disecada entre los libros, los mapas, los instrumentos científicos, la cerámica indígena, la botella de «Elíxir de Atabapo» y un poco de «ñopo»[24].

El mismo párrafo que introduce a fray Dionisio en la novela nos presenta también a Nila Cálice, la bella hija del cacique tamanaco Rimarima asesinado por explotadores de caucho. Ella vive

---

indio. *Cf.* Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España, Pre-Textos, 2010, pp. 239 y ss.

22 En el relato se invoca repetidamente al «piache», palabra que comúnmente denomina la figura del chamán en Suramérica septentrional. La «vocación chamánica» de fray Dionisio ha sido mencionada por Luis Britto García, «Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la historia, utopista», en *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997.* Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, p. 652, y Carlos Pacheco, ob. cit., p. 109.

23 Ver nota 30.

24 Ñopo es una grafía variante de yopo, el polvo elaborado con semillas de la *anadeanthera peregrina*, planta del Caribe y Suramérica. El yopo tiene propiedades enteogénicas en el contexto de las prácticas chamánicas de muchos pueblos de la Amazonía y la Orinoquia. Se le llama cohoba en las Antillas, donde lo llevaron los taínos, pueblo de la rama lingüística arawak procedente del Río Negro, región amazónica.

con el hombre religioso, es su protegida y discípula en ese devenir poslascasiano, que más allá de cualquier idea de «conversión» o fusión de ella a la «cultura moderna», propicia una relación de intercambio intenso entre lo occidental y lo amerindio. El fraile no representa un corte con los saberes de su padre asesinado, sino que procede «a revelarle los secretos en que Rimarima había comenzado a iniciarla» (56). Al mismo tiempo el fraile ha transmitido a Nila una aparente devoción cristiana que ella expresa tocando el órgano en la iglesia con carisma arrebatador. Ella ha estudiado en Europa y Norteamérica: «La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna» (9). El rumor envidioso insinúa que Nila es amante de fray Dionisio. Tanto fray Dionisio como Nila albergan un propósito en sus vidas, un gran proyecto que nunca se declara sino que queda implícito en su manera de vivir y pensar, puesto que les anima una cosmopolítica más que una agenda política. Ambos conforman una pareja hombre-mujer, un combinado andrógino que propone otra modernidad, tal vez la modernidad que el ciclo vicioso, el gran flujo circular de la *tierra de extracción* siempre ha interrumpido pese a toda la retórica de progreso y modernización. Su alianza, sin embargo, no parece ser erótica puesto que los chismosos no pueden desmentir la devoción ascética del religioso, y a Nila, además de que viste de hombre para montar a caballo, solo se le conocen sus baños escandalosos con Etelvina en la playa:

> —Etelvina, como de costumbre, se ha hecho amiga suya y se han ido a bañar juntas.
> —¡Es pavoroso! ¡El pueblo entero debería protestar! (*id*.).

Es muy importante que la alianza entre el fraile español y la doncella indígena no sea erótica, pues no plantea un maridaje de culturas ni una metáfora heteronormativa de unión sexual y sucesión genealógica. Por eso la pareja Dionisio-Nila no es un emblema de mestizaje de culturas, aunque sí de alianza e intercambio. Tampoco lo puede ser la Nila deseada por cualquier otro hombre, como es el caso de Ortega, y Pedro Cálice, cuyo apellido

ha tomado; ambos han tenido alguna relación con ella y aún la desean (en el caso de Pedro Cálice, eso deja traslucir el despecho con que la menciona) sin lograr poseerla como persona. Vemos en ella a la indígena que al rehusar la unión fija con hombre alguno, se rehúsa a ser herramienta del mestizaje o de la filiación cultural, de ahí su conexión con esa Diana cazadora tan inaccesible como la luna. Nila es una beldad indígena tamanaco y también una advocación de la divina Diana grecolatina, cual insinúa su doble figura de doncella y ninfa, virgen y hetaira sagrada. El devenir Nila-Diana se consigna antes que ningún otro. Cuando Leiziaga la conoció, «creyó haberla visto toda la vida o al menos hallar una imagen que vivía confusamente dentro de él». Más adelante en el relato se cuenta que el conde Lampugnano, avatar de Leiziaga en el siglo XVI, no se desprendía de una estatuilla de Diana descubierta en su Italia natal, cuyo poder de fascinación levantaba sospechas de que Lampugnano era «dado a prácticas de hechicería». La potencia mágica de la estatua se reitera cuando los indios caribes, tras atacar a Nueva Cádiz, caen bajo la fascinación de la estatua y no pueden evitar llevársela para adorarla como advocación de la luna (Diana)[25]. Lo que indica que el Leiziaga-que-deviene-Lampugnano reconecta con su pasado de hechicero y con una deidad de su herencia mítica grecolatina en el momento de su encuentro con Nila, que es también un reencuentro extendido a la jefa amazónica Erocomay que Nila encarna en el areito[26].

25 Es muy sugerente la observación de Rosaura Sánchez Vega respecto al pasaje del texto que caracteriza a la estatua de Diana en manos de los indígenas, citado por la autora. El texto dice: «Su sangre hervía como si se hubiese bebido la noche en un filtro. Después de todo, Diana estaba a salvo, volvía a ser libre en medio de los bosques y arroyos» (*Cubagua*, p. 40). A lo que Sánchez comenta: «Lampugnano se refiere a la escultura como si hubiera cobrado vida igual a la escultura de Pigmalión, el mítico escultor de Chipre». *Cf.* ob. cit., p. 66.

26 Advierte Luis Britto García: «Núñez se refiere evidentemente a la célebre cacica mencionada por los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo, fray Pedro de Aguado, Juan de Castellanos y Oviedo y Valdés, quien la describe como "una llamada Orocomay, que la obedecían más de 30 leguas en torno a su pueblo"». Ob. cit., p. 639.

Cabe recordar que el Lampugnano de la novela se dedica a ganarse la vida como brujo-curandero hacia el final de sus días en Cubagua.

IV

Examinada la manera en que los dos ámbitos temporales, siglo XVI perlífero y siglo XX petrolero giran en torno al paradigma de la tierra de extracción y establecen el fundamento histórico del mundo narrado, cabe interpretar la peripecia del trío Ramón Leiziaga, fray Dionisio de la Soledad y Nila Cálice. Para todos los efectos, el ingeniero graduado de Harvard, Ramón Leiziaga emprende un curso de fuga del paradigma histórico que lo confina precisamente cuando se dispone a ejecutar el rol que ese paradigma le ha asignado. Su fuga no responde a un acto de liberación ni descolonización, sino a una serie de contactos con actores-red imperceptibles al ámbito normativo causal. Ese curso de fuga es un aprendizaje, una vía de conocimiento, menos de conocer hechos y verdades que de conocer relaciones con enemigos y aliados que propician el intercambio en la diferencia, es decir, el devenir. Como hemos señalado, fray Dionisio es el chamán y mago que conduce a Leiziaga por tiempos, espacios y encuentros diversos. Nila es la auxiliar que hechiza al ingeniero más que por la seducción erótica, por una seducción cósmica. La pareja asexual del fraile español indianista y la india modernista, en lugar del mestizaje, proponen una cosmopraxis implícita en la alianza de diferencias que encarnan, en otras palabras, proponen una manera de crear las propias condiciones de vida en relación con múltiples devenires naturales y espirituales.

Una vez arribado a Margarita, Leiziaga no decide visitar Cubagua por iniciativa propia, sino que el ministerio de minas le ordena inspeccionar los placeres de perlas en la zona: «…pensaba cumplir la comisión en tres días y regresar enseguida a Caracas» (23). No llega a Cubagua buscando una «liberación», sino entreteniendo vagas ilusiones de obtener alguna concesión y por eso en sus ensueños llega a proyectar un emporio petrolero en la pequeña isla. Pero fray Dionisio le depara algo más. De alguna manera,

el fraile que realiza obra misionera en La Asunción, capital de Margarita, y atiende misiones en el oriente de la Orinoquia, también se aloja con su biblioteca entre las ruinas de la isla de Cubagua y allí se lo topa Leiziaga esbozando una cosmografía.

El eje coincidente de tal cosmografía es Cubagua misma, «una isla decrépita de costas roídas y aplaceradas» (25) que se revela como espacio extraordinario de sincronías y multiplicidades. La propia isla es, no solo un actor-red, sino un personaje protagónico del relato. Aparte de que seis de los ocho capítulos de la novela transcurren en Cubagua y que esta proporciona el título a la obra, la isla actúa como un personaje en la novela al producir las condiciones extraordinarias de encuentro entre tiempos y actores que animan la anécdota. Cubagua no es solo un accidente topográfico, un punto geográfico o un «canto de tierra», sino un actor-red, es el conjunto de entidades que conectan con esa isla y los eventos que son esos nexos. Se puede decir, parafraseando la célebre «Meditación XVII» de John Donne, que ninguna isla es una isla entera por sí misma; cada isla es un pedazo del continente, una parte del todo principal[27]. En Cubagua habla el conjunto de actores-redes que la conforman y que ella misma posibilita. Leiziaga percibe el rumor de estas multiplicidades al poco rato de arribar. Conversa con Teófilo Ortega y con Cedeño (quien le confirma la existencia de petróleo en el área) cuando los interrumpe, preguntando:

> —¿Qué hablan ahí?
> Ellos se miran y observan. Nadie ha dicho nada (26).

Pero al poco rato: «Por el mar se aproxima un coro de voces»; voces que el narrador asegura que «nunca se las podrá eliminar» (26-27). Fray Dionisio no perderá la ocasión de asegurarle al ingeniero, tan pronto se le aparece: «Este es el valle de las lágrimas» (27),

---

27 «No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main», John Donne, «Meditation XVII», *Devotions upon Emergent Occasions* (1623). En español: «Ningún hombre es una isla entera por sí misma; cada hombre es un pedazo del continente, una parte del todo principal».

expresión bíblica que remite al tópico profético de la tierra yerma y que en este contexto asocia la tierra a la multiplicidad de cuerpos, voces, instantes que allí entretejen una historia de historias potenciadas por el dolor y la muerte. Muerte que fray Dionisio tiene el poder de transitar a la manera de los chamanes amerindios y los magos occidentales: «Parecía más alto, más flaco, próximo a convertirse en un montón de ceniza» (*id.*)[28]. Cubagua es una multitud, una población ruinosa cuya impronta gótica en la estética literaria se plasma en pasajes como el siguiente:

> Apenas un arco de las galerías quedaba en pie agrietado y pronto a derrumbarse. Por las salas sin puertas entraba únicamente el viento, salas trazadas con manía de grandeza que los nuevos habitantes cubrieron en parte de paja y zinc. Cuando alguien habla la voz llena toda la casa y vuelan los murciélagos. Aves de rapiña se posan sobre los muros llenos de agujeros y garzas blancas de cuello rojo. Cuando alguna luz se enciende un mochuelo deja ver sus ojos martirizados. El pavimento fue arrancado, reducido a polvo o voló en pedazos, un día (28).

Vale aclarar que en el gótico moderno todo se anima y adquiere intencionalidad amenazante, culposa, maléfica: desde objetos inanimados, plantas, animales, criaturas míticas, fenómenos meteorológicos, hasta los muertos; pero en la cosmopraxis aquí ensayada la memoria del dolor y la muerte, la culpa, el miedo y el resentimiento se trascienden en busca de conexiones, aliados, posibilidades de fuga. Ejemplo de ello es fray Dionisio quien, en su avatar del siglo XX, atesora sin asomo de odio su propia cabeza, que le fuera cortada en el siglo XVI por los guerreros caribes de la zona. De la manera más tranquila y casual fray Dionisio le dice a Leiziaga que «un indio a quien llamaban Orteguita dio muerte a fray Dionisio». Y acto seguido Leiziaga percibe la cabeza momificada de su interlocutor en una silla de su aposento: «Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en

28 Véase más adelante «Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto» (33).

sus manos al levantarla» (60)[29]. Orteguita aparece como un doble indígena del Ortega español que pretende retornar con Nila. En este encuentro/desencuentro de avatares, la lección cristiana y estoica contra la venganza o la deuda de sangre y la apuesta por la alianza no identitaria ni genealógica se dramatiza. Se demuestra que en la visión de fray Dionisio los avatares transtemporales de los personajes no deben implicar la política por filiación, sino el chance para otra política[30].

Es cierto que el fraile le imparte una suerte de aleccionamiento moral a Leiziaga cada vez que apunta al pasado cuando el ingeniero le cuenta sus ensoñados planes petroleros en Cubagua, pero en su discurso estas referencias al pasado valen más que nada por la plétora de relaciones que ofrecen: «Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años» (31)[31]. Cuando el sabio religioso le abre al ingeniero su biblioteca de geógrafo y alquimista y le despliega folios y mapas, lo hace para mostrarle nuevos espacios en viejos territorios, para esbozar la cosmografía multitudinaria de Cubagua y demostrarle que la isla no es solo una isla, sino también un continente. De hecho, fray Dionisio no solo le muestra a Leiziaga un plano de Cubagua, sino

29 Es un caso de la «lógica paraconsistente» de la ficción fantástica muy próxima a la lógica chamánica. Ver nota 20.

30 Margoth Carrillo Pimentel ha examinado la relación histórica entre fray Dionisio de la Soledad y el guerrero caribe Orteguita, basándose en Jules Humbert: «(…)durante los asaltos de los caribes a la ciudad de Nueva Toledo, asentamiento dirigido por Gonzalo de Ocampo en las cercanías del río Cumaná, los indígenas destruyeron la fortaleza levantada por fray Bartolomé de las Casas y dieron muerte a un misionero de nombre fray Dionisio; en venganza por tal hecho el capitán Jácome Castellanos llegó a las costas de Cumaná… [y cita a Jules Humbert:] "Apenas echada el ancla dispersó a sus hombres en todas direcciones para sembrar el terror entre los naturales. Todos los indios implicados en la destrucción de Toledo fueron apresados, unos fueron empalados, otros ahorcados, y allí estaba uno de los más feroces jefes, el famoso Orteguilla, vestido con el hábito de fray Dionisio y llevando aún oculto en la manta el breviario del mártir"». *Cf.* Carrillo Pimentel, ob. cit., p. 76.

31 La «confusión» no está en quien habla sino en quien escucha.

«una carta de los territorios de Atabapo, Río Negro y Orinoco con la nomenclatura de las tribus», zona de «más de doscientos mil kilómetros» a la que se refiere como «el imperio indígena», y añade: «Hace tiempo vivo entre ellos y los observo constantemente, pero mis observaciones serían censuradas. Ni un soplo ha tocado su alma intacta a fuerza de permanecer silenciosa» (32). Aquí el personaje se está refiriendo precisamente a Caribana, «el imperio indígena» que mencionamos al principio como referencia no solo indispensable sino constitutiva del Caribe contemporáneo no empece estar geográficamente situada en latitudes tan remotas de la selva amazónica como el Río Negro. Nótese que el santo hombre ha dicho «vivo entre ellos» en un presente verbal que denota a Caribana y sus gentes como su ámbito vital de presencia, como su cosmos. Lo del «alma intacta» aparte, este personaje nos brinda aquí una lección de cosmografía contemporánea. Fray Dionisio propicia así el encuentro de Leiziaga con un inmenso aliado. El mundo amerindio, en especial de la Amazonía y la Orinoquia, es el otro protagonista de esta historia, actor-red multitudinario que ofrece, no tanto un «alma intacta» según la teología del fraile, sino conocimientos espirituales, naturalistas, paralógicos y experimentales de gran potencia creativa, sobre todo en su relación de devenir con el conocimiento occidental. Esta aproximación cosmográfica hace de Cubagua una suerte de novela indigenista, mas no en el sentido convencional, costumbrista o culturalista, sino en una dimensión cosmopolítica. Ante el gran flujo circular de la tierra de extracción atrapado en la dinámica histórica colonial, este discípulo heterodoxo de fray Bartolomé de las Casas le propone al ingeniero conocer «el secreto de la tierra»:

> —Por cierto —continuó en tono más familiar— que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra (34).

A partir de esta primera lección cosmográfica brindada en el segundo capítulo, Leiziaga incursiona, con el auxilio del fraile indianista y la indígena modernista, en una ruta de encuentros

con la red Caribana que le muestra el «secreto de la tierra»[32]: otra lógica de mundos, una práctica y un pensar relacional, reversible, heterogéneo, experimental, fundado en las alianzas e intercambios con el otro en lugar de las filiaciones y las genealogías, e inclinado al devenir más que a la dialéctica. Ese es el derrotero pedagógico de Leiziaga, equivalente en muchos aspectos a la iniciación chamánica, dado su carácter profundamente experimental.

V

El chamanismo es un conjunto de prácticas experimentales que consiste en desarrollar aptitudes perceptivas, físicas y mentales para: 1) interactuar con otros seres, humanos y no humanos, visibles e invisibles; 2) actuar en otros espacios, cercanos y distantes, ordinariamente perceptibles e imperceptibles; 3) alterar las condiciones espaciales y temporales de la sensibilidad y la experiencia. Este conjunto de prácticas suele corresponder a una metafísica que reconoce la consistencia ontológica de todos los seres, en cuanto cada existente está dotado de naturaleza propia, perspectiva propia y capacidad de relacionarse con otros a partir de la diferencia misma que sustenta la multiplicidad de los seres. Esta definición pretende proveer un mínimo denominador común, no agota el fenómeno ni abarca todas sus manifestaciones y ramificaciones, sino que invita a explorar temas de interés filosófico y teórico relacionados con las prácticas y saberes de los chamanes[33]. A partir de esta definición podemos atribuir prácticas chamánicas a fray Dionisio y caracterizar la experiencia de Leiziaga como una

32 Ver nota 7.

33 Esta definición pretende sintetizar principalmente los conceptos y observaciones de: Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires, Katz, 2010; Ariel José James y David Andrés Jiménez, comps., *Chamanismo. El otro hombre, la otra selva, el otro mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004; Jean-Pierre Chaumeil, *Ver, saber, poder. Chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*, Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1998.

iniciación chamánica. No todos los elementos corresponden exclusivamente al mundo amerindio, pues, muchos son compartidos o son más afines a los magos occidentales. Mas tal interculturalidad es parte de la cosmografía propuesta en Cubagua.

Cuando Leiziaga se transporta, sin transición alguna, a Nueva Cádiz en el capítulo III, ya el sabio Dionisio lo ha preparado y motivado con la lección de cosmografía antes comentada. Además, fray Dionisio le dio indicaciones muy concretas. Le habla del conde Luis Lampugnano quien, como hemos visto, es el personaje histórico con el cual Leiziaga establece un devenir particular. Lampugnano deviene avatar de Leiziaga y viceversa, aunque no necesariamente se funden en una sola persona, pues como en todo devenir, se sostiene la diferencia tanto más cuanto más estrecha es la relación. Fray Dionisio le advierte a Leiziaga su coincidencia fundamental con Lampugnano, según palabras antes citadas. Encima de esto, el fraile le da a beber varias copas del «Elíxir de Atabapo» que funciona como un psicotrópico poderoso con efectos parecidos al conocido brebaje chamánico llamado yagé o ayahuasca[34]. Contrario al énfasis que prodiga cierto enfoque fenomenológico, o peor, el enfoque nueva era, la función esencial de los llamados psicotrópicos o alucinógenos chamánicos no es beneficiar la psiquis con el mero objeto de que el sujeto «se sienta chévere», relaje las tensiones, sea feliz y otras lindezas bienpensantes, sino transmitir poderes de interactividad con seres, espacios y tiempos no accesibles ordinariamente. Por eso los propios chamanes les llaman «plantas de poder». La perspectiva chamánica del trance psicotrópico es ontológica y afectiva: potenciar

34 Carrillo Pimentel cita la peregrina referencia dada por el propio Núñez sobre este elíxir que también se llama «Elíxir de Guayana» y en inglés, «Great Cordial»: «Contenía entre otros ingredientes carne de víbora, "mineral" de unicornio, semillas y raíces maceradas en espíritu de vino y mezcladas luego con perlas, coral rojo, cuerno de venado, ámbar gris, almizcle y otras materias». Carrillo Pimentel, ob. cit., p. 141. [La cita de Núñez sobre esta bebida proviene de su ensayo *Orinoco* (originalmente de 1946), y es la «fórmula» propuesta por Walter Raleigh, quien escribe desde su prisión en la Torre de Londres (N. del C.)].

capacidades extraordinarias de afectar y ser afectado, para relacionarse y actuar con otros seres, los cuales no son necesariamente humanos ni ordinariamente perceptibles. En fin, a las ocho de la noche Leiziaga escucha la última enseñanza de fray Dionisio, apura la última copa del «Elixir de Atabapo» y ahí termina el capítulo II titulado «El secreto de la tierra». El próximo capítulo lo coloca en Nueva Cádiz, siglo XVI, enterándose que ha devenido Lampugnano. Así ocurre el devenir chamánico clave de la obra, cuya importancia ya hemos comentado.

El segundo devenir chamánico ocurre en el capítulo VI, titulado «El areyto». Pero en el capítulo anterior, titulado «Vocchi», se nos presenta una fantasía de andadura mítica que no pretende fidelidad mitográfica, encontrada entre los papeles de Leiziaga sin que se afirme que él la escribió. Nos recuerda las mitologías fabuladas por autores del género fantástico como el angloirlandés Lord Dunsany (1878-1957). Este texto hallado no contribuye nada a la diégesis de la novela pero establece la perspectiva cosmográfica, es decir, ajena a cualquier pretensión de restauración simbólica del pasado mítico, pues aquí el mito si acaso es oportunidad de invención y fuga. Al preceder el devenir chamánico del areyto, este paréntesis distancia toda la empresa creativa de Cubagua de las mitologías y magias mistificantes basadas en la representación y la identidad, tan propincuas a las políticas de la fascinación con el poder. Se descarta el mito simbólico e identitario y se opta por la fábula en su expresión moderna universalista. El tono fabulador, no teocrático del mito se sintetiza en la exclamación: «¡Ah, la esclavitud de los dioses condenados a seguir siempre a los hombres!» (61). Se afirma así a los personajes mitológicos como personajes fabulados, constituidos en relación con los hombres y otros seres, antes que como hipóstasis simbólicas del sujeto. El relato muestra cómo modernidades y arcaísmos se alternan a través de las edades y los eones, afirmando la reversibilidad no linear de los tiempos y las obras humanas que solo la magia de la ficción es capaz de descubrirnos:

> Había allí ciudades opulentas surcadas de canales, descollando entre palmeras y jardines. Los hombres se remontaban en máquinas y se comunicaban a grandes distancias por medio de las

> señales de sus torres. Vestigios de esos relatos se convierten después en fábulas, pues el mundo se hace y se deshace de nuevo. Las ciudades se levantan sobre las selvas y estas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias (62).

Protagonizan el relato dos personajes: Vocchi y Amalivaca. Vocchi parece ser una grafía variante de Uochí, el hermano de Amalivaca, héroe supervital de los tamanacos, pueblo de la rama lingüística caribe al que pertenece, no por casualidad, Nila. El narrador coloca a Vocchi como oriundo del Medio Oriente y reconociéndose hermano de Amalivaca, no por su origen ni filiación, sino «en su inteligencia y en su poder». El conocido motivo de los hermanos del mito tamanaco, junto al rol del personaje Amalivaca, es estructuralmente similar a muchos otros mitos de los amerindios de Suramérica protagonizados por gemelos creadores, pero dado que aquí se convierte al hermano menor de Amalivaca, Vocchi (Uochí) en héroe originario del Oriente, se crea una alianza intercivilizacional del «Viejo Mundo» con el mundo amerindio. Cuando Vocchi regresa a su tierra natal tras su aventura amerindia, ya no se reconoce en esa sociedad y añora las palmeras y samanes del continente de Amalivaca, insinuándose así una alienación del «Viejo Mundo» con respecto al «secreto de la tierra» que tal vez se venza con la reanudación de la alianza entre el mundo amerindio y el «Viejo Mundo». En todo caso, este relato brinda una lógica de invenciones, alianzas e intercambios en la configuración de los mundos bastante afín a nuestra lectura cosmográfica de la novela.

La participación chamánica de Leiziaga en el areyto extiende esa lógica de mundos y vemos que el Vocchi de la fábula con ese título encontrada entre los papeles del protagonista de *Cubagua* continua sus aventuras en el presente novelesco. Es el primer personaje con quien se topa Leiziaga cuando desciende con fray Dionisio a presenciar el areyto en las «catacumbas de Cubagua» (71) repletas del oro, plata y perlas de las Indias. Para sorpresa de Leiziaga, Vocchi se ha apoderado del anillo que él ha heredado

de sus antepasados conquistadores. Es preciso señalar que el propio fraile ya ha reconocido el anillo de Leiziaga antes de este episodio y le ha recitado la genealogía del mismo, que conduce a «un Hernández de la Cerda que se halló en la batalla del 15 de marzo de 1567 librada por Losada contra Guaicaipuro. Alancearon indios a millares en las guerras contra los tarmas, teques y mariches» (30). Como posesionado por el recuerdo de su genealogía de conquistadores, Leiziaga casi convulsiona ante la vista de tanto oro y perlas en el atuendo de Vocchi, y bravuconea con el héroe mítico por el asunto del anillo, pero este se limita a ofrecerle yopo: «Tomó el polvo que le ofrecía en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz» (66-67). Aceptar la oferta de yopo que le hace el héroe mítico es aceptar una alianza. Es el yopo lo que transporta a Leiziaga al areyto, pues justo cuando lo aspira, mira otra vez su anillo en el dedo de Vocchi y se dispara la visión.

Es preciso citar algunos pasajes para apreciar el decorado modernista de la escena. Primero cuando Leiziaga se topa con Vocchi:

> Y he aquí lo que vio Leiziaga: las paredes estaban cubiertas con planchas de oro y a trechos colgaban rodelas, macanas, escudos de oro. Y al fondo, envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. Su rostro espectral se inclinaba agobiado de perlas (66).

Luego cuando se dispara la secuencia del areyto:

> Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados y adornadas de conchas se enlazaban de la mano. En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en la piel cobriza, un resplandor de vía láctea. Las salutaciones se elevaron a coro, de uno a otro extremo.
> —¡Thenoca!
> —¡Ratana!
> —¡Erocomay! (67).

No es una descripción realista de un areyto, por supuesto, sino un montaje cinemático fantástico materializado por el yopo. Aquí Nila Cálice deviene Erocomay, la cacica amazona cuya historia se relata en el areyto mismo. Su historia es una amalgama con el mito griego de las amazonas. Su oficiante es Vocchi, quien se insinúa ha sido amante de ella *in illo tempore* («nunca pudieron volver a encontrarse» [*id.*]). Recordemos que en el manuscrito hallado y titulado con su nombre, Vocchi procede del «Viejo Mundo». Él porta el anillo de los conquistadores que pertenece a Leiziaga. Se implica que de alguna manera esta alianza de mundos ha subsumido el avatar colonialista de Leiziaga por la vía de la seducción, pero también parece sugerirse algún grado de complicidad con la empresa misma de la colonización, puesto que es en las catacumbas donde presencia el areyto, que Leiziaga ha descubierto el legendario Dorado, custodiado justo por Vocchi, vale insistir, un oriental mesopotámico devenido hermano de un héroe mítico (Amalivaca) de la etnia a la que Nila pertenece. Y ahora es Vocchi quien porta el anillo (la alianza) de los conquistadores. Parte protagónica de esa presunta alianza es fray Dionisio, quien no solo ha conducido a Leiziaga a las catacumbas, sino que figura como personaje en el relato del areyto: «Ellos llegaban tal como les había anunciado el viajero aquel que les enseñó a venerar la cruz y con la cual señalaban los caminos para ahuyentar a los demonios» (68). Fray Dionisio además concluye la *séance* nocturna hacia la madrugada, rezando «el oficio matutino». Encima, la parafernalia es kitsch modernista. Lo más interesante de esta *séance* chamánica es que no es antropológicamente correcta y justo eso la hace discretamente chamánica. Ese es el cariz que tienen los transportes chamánicos del yopo, el yagé y otros enteógenos rituales, cuyas líneas de fuga, devenir y composición no obedecen necesariamente a la corrección identitaria. A partir de este devenir chamánico Leiziaga queda dotado de más relaciones. No se convierte en «una mejor persona», no se «libera» ni «descoloniza», simplemente queda potenciado para afectar más y ser más afectado, y enterarse de más cosas.

VI

¿Qué relaciones establece el protagonista? ¿Qué nexos descubre? ¿Qué nuevos afectos adquiere? Ello se despliega en el desenlace de la novela y de esta exégesis. Todo indica que Leiziaga asume la alianza múltiple propuesta en el areyto, la cual principia por acoger a Nila como nexo universal del deseo. La ceremonia ancestral de canto y danza se celebra «girando en torno a Nila» y contando su historia, en la que se le adjudican muchos «pasados», se dice que «grande [es] su poder y su amor deseado y temido» y se concluye que «su alma es eterna y sus ojos permanecen abiertos en las selvas, en las serranías» (67-68). Leiziaga descubre por las salutaciones del areyto que ella es también Thenoca, es decir, espíritu dueño de la perla.

Vale aclarar que las materias de extracción como el petróleo, el oro y las perlas nunca son devaluadas como tales en la novela pese a que se repudia su expolio extractivo; más bien se las revalúa como parte del «secreto de la tierra». Por eso en el relato nadie es inmune a la fascinación de estas materias ni desiste realmente de su búsqueda. El propio fray Dionisio conduce a Leiziaga a las catacumbas donde yace el Dorado legendario.

Leiziaga solo confirma en el areyto el vínculo secreto de Nila con las perlas, pues ya él había presenciado la escena en Cubagua donde ella recibe una bolsa de perlas de alta calidad de Ortega, a quien le paga con un largo beso ardiente «como en otro tiempo» (59). Cabe colegir que fray Dionisio y Nila recaudan tesoros para una misión relacionada con «el secreto de la tierra». El padre de ella fue asesinado por los caucheros. No para nada fue protegida e instruida por el fraile. En función de esa misión es que ha estudiado en Europa y Norteamérica. Dice el narrador: «Fray Dionisio la convenció de la necesidad de viajar. No bastaba conocer las aldeas ribereñas, los bohíos ocultos donde los hombres temen la noche. Era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina» (57). Cuando Ortega le implora el regreso a los amoríos de antaño, Nila responde con ademán militante: «No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida» (58). Cuando ella se aleja, Ortega ordena a una

serpiente a seguirla o quizás él mismo deviene serpiente, y Nila penetra nada menos que en la casa del misterioso leproso residente en Cubagua, Pedro Cálice, cuyo avatar conquistador fue traficante de esclavos, y ahora es dueño de trenes de pesca. ¿Qué busca Nila allí? A pesar de la extrema reticencia de la prosa de *Cubagua*, se lee que quien más desea saberlo es Leiziaga, que pregunta a cada quien: «¿Y Nila?» El areyto lo ha inspirado definitivamente a seguir la pista de Nila. Justo cuando desciende del transporte del yopo en la mañana del día siguiente, repite la pregunta, esta vez directamente a Pedro Cálice. Por él se entera que lejos de ella ser hija de Cálice, como muchos suponen por el apellido, podría ser una antigua amante o pretendida de él, devenida adversaria o rival de algún tipo, que como venganza por su avatar pasado como esclavizador de indios, le ha tomado el apellido como si le tomara el pelo. Y en recuerdo de ella nombra nada menos que la embarcación La Tirana. «Se llama así en honor suyo», dice Pedro Cálice, pues en su versión Nila es una tirana (69-70). Aparentemente Nila ha empleado con Pedro Cálice alguna «estratagema del débil» y él sangra por la herida.

Es por Nila que el ingeniero Leiziaga roba como un aventurero cualquiera. Las perlas materializan otro tipo de nexo adquirido por el personaje tras su devenir chamánico. «La hermosura de las thenocas hacía pensar en Nila. Fue entonces el mayor deseo de Leiziaga poseerlas» (75). Pero ya no cree hacerlo con afán de pillaje egoísta, para gastarse la vida en Europa, cual ambicionaba al llegar a Margarita haciéndose eco de la oligarquía mediadora de su país, sino en función del proyecto de Nila, en relación con «el secreto de la tierra». La prosa desafiantemente lacónica del narrador, cuando de referir las motivaciones de los personajes se trata, se cuida esta vez de no ahorrar palabras al respecto: «Una vez solo, Leiziaga contempla las perlas con amor. No veía en ellas su valor material. Sonrientes y encantadoras, creía poseer en alguna forma la gracia luminosa de Nila» (77). Otras redes, otras maneras de relacionar los seres congruentes con la cosmografía de fray Dionisio y Nila parecen reorientar, al menos en potencia, la vida del protagonista y le permiten atender a la escritura del cosmos: «Tendido en la arena, Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados

en Cubagua, de su misma vida anterior y *observa el jeroglífico que los cardones van trazando*» (77-78, énf. nuestro). La mención de los cardones, plantas (cactus) omnipresentes en el paisaje del Caribe sur oriental no es casual. Ya en el capítulo titulado «El cardón», fray Dionisio le ha brindado al visitante una prolija exégesis de los cardones de Cubagua, concluyendo: «Hoy se diría que parecen antenas. Y en realidad esas antenas podrían entregarnos el secreto de alguna teogonía inédita… O quizás pertenece a los signos de algún zodiaco perdido» (53).

Esta virtual reorientación y adquisición de nuevas alianzas y nexos supone ciertas tensiones, según se consigna en la confrontación inconclusa de Leiziaga con su avatar el conde Luis de Lampugnano, quien se le aparece reflejado en el muro de la prisión de la capital de Margarita, como ya hemos comentado:

> Leiziaga avanza amenazador y descarga el puño en el muro que le parecía un espejo. No había nadie. Con la cara pegada en el suelo permanece mucho tiempo sin moverse, en una angustia dolorosa que va circundándole, oprimiéndole. Él mismo no se atreve a confesar lo que hay en el fondo de todo eso (85).

Por ello de ninguna manera se puede advertir un efecto de «caída y conversión en el camino a Damasco» en esta trayectoria del protagonista. Son conexiones, contactos, relaciones que se amplían, devenires que son perfectamente reversibles y no imponen ninguna dialéctica de salvación. Entre esas conexiones, se halla también el extranjero Mr. Stakelun, el aliado imprevisto que organiza la fuga de Leiziaga de la cárcel de la isla Margarita y su embarque hacia el Orinoco en el velero El Faraute. El auxilio de Stakelun es imprevisto si se toma en cuenta que él es un empresario dedicado a la industria extractiva, extranjero concesionario y especulador que acapara tierras en Margarita, sin embargo, posee el rasgo interesante, novelesco, de que sus negocios se deslizan lentamente hacia el fracaso a causa de la traición de sus socios. Se convierte entonces en una persona que ha sido víctima de la *tierra de extracción*, independientemente de su origen de clase. En esto se asemeja a Lampugnano, cuyo destino de perseguido lo coloca entre

las víctimas del círculo vicioso colonial, sin importar su procedencia europea, según bien señala la crítica venezolana Rosaura Sánchez Vega[35]. Lo que prevalece en esta cosmopolítica es la multiplicidad, no la filiación identitaria. En ese sentido es importante el nombre del velero de la fuga, El Faraute, voz derivada del francés que significa intérprete de lenguas: el actor-red por excelencia, que multiplica las relaciones, nexos y alianzas. El plural es indispensable, para Leiziaga: «Una parte de su vida se derrumbaba sobre la otra. El mundo anterior se disipaba, ya lejano, sin interés. El mar y la noche realizan esas liberaciones definitivas» (90). No se habla del gran acontecimiento de *la liberación*, sino de «liberaciones definitivas» en el sentido de *liberarse de* incontables limitaciones de una razón histórica única, como por ejemplo, el flujo circular vicioso de la *tierra de extracción*, indisociable de la estrechez afectiva, conceptual y espiritual de aquellos que siguen atados a la noción unívoca de la realidad y que no saben «nada del ñopo y del Elíxir de Atabapo y de que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado» (85).

La fuga de Leiziaga brota en interrogantes. Una vez ha abordado El Faraute, se entera que la nave pertenece al empresario leproso Pedro Cálice. El capitán del buque describe su destino orinoquense como una tierra que «es buena» porque «hay mucho oro» y asegura que «lo será mejor cuando se abran los trabajos» (103), es decir, los usuales trabajos de extracción infinita para suplir la demanda global a cambio de bienes de consumo recibidos en intercambio desigual. Otro tipo de «trabajos» no son posibles, dadas las circunstancias históricas. El fugitivo también se entera que nada menos que la goleta La Tirana, llamada así en honor a Nila, ha zarpado con el mismo destino. ¿Qué va a hacer al Orinoco la goleta nombrada en recuerdo de la indígena modernista que mantiene relaciones indefinidas con el siniestro Pedro Cálice? ¿Por qué ella ha inspirado el nombre de La Tirana? ¿Es una asociación del poder de Nila con el infame Tirano Aguirre[36]

35 *Cf.* Ob. cit., p. 61.

36 Es de conocimiento general en Venezuela que el conquistador rebelde conocido como el Tirano Aguirre invadió la isla de Margarita, donde existe el paraje llamado Playa del Tirano.

referido al principio de la novela, ejemplo de la desterritorialización despótica por excelencia? ¿Será que se vincula a Nila con alguien que le declaró la guerra al rey de España y cuya colosal insubordinación laceró la legitimidad del imperio en las Indias? Por otra parte, si Leiziaga ya se ha olvidado de los «tesoros» y todo eso, ¿por qué se dirige ahora hacia un lugar cuya mayor «bondad» a los ojos del vulgo es la oportunidad de extraer oro? No hay respuestas claras. El patrón de El Faraute reporta que según fray Dionisio, allí donde se dirigen todos hay «algo más que oro», y dice que le cree. Ese optimista «algo más» se contrapesa con la aplastante sentencia final de la novela: «Todo estaba como hace cuatrocientos años».

La inspiración cosmográfica del texto, según hemos visto, no solo alienta estas interrogantes sin respuestas conclusivas sino que supone su multiplicación, pues su principio rector es precisamente el «algo más». La perspectiva cosmográfica, en fin, propone *algo más* que los enfoques caribeñistas centrados en la tautología de confirmar los atributos y determinaciones históricas de una «caribeñidad» ceñida al conjunto cerrado de la geografía insular. También propone algo más que repetir las carencias del sujeto colonial y el imperativo de su descolonización o «decolonialidad» a la manera de un ser impedido al que solo correspondería recetarle una purga para el trauma considerado como su único reclamo de identidad y recordarle que su única posibilidad de «liberación», es decir de cura, gira en torno a la repetición obsesiva del nombre del amo colonial, quien al imputársele ser la causa de todo lo que ocurre, se le otorgan las facultades divinas de la omnipresencia y la omnipotencia. Como hemos visto, los personajes de *Cubagua* no se ajustan a ese esquema: Leiziaga, Nila, fray Dionisio, Vocchi, Pedro Cálice, Stakelun, el cardón, las islas, las perlas, el oro, el petróleo, el yopo, el mar, El Faraute, La Tirana, el Orinoco, Caribana, son todos actores-red de una cosmografía, comprensibles solo en un rizoma de relaciones afectivas en el cual no se les puede reducir a la expresión de una identidad caribeña segmentada por la pertenencia a áreas geopolíticas, ni a la condición de «sujeto colonial» o «colonizador». Todos reclaman *algo más*, sin esperar que la dialéctica provea todas las respuestas, pues nada garantiza que al final todo no siga igual.

Neocolonialismo y escritura. Una visión genética de *Cubagua**

Alejandro Bruzual

> La condición profética de ciertos textos narrativos solo es reconocible, como en toda profecía que se precie de serlo, cuando tardíamente se produce la revelación luego de un período más o menos largo de oscurecimiento y desdén respecto a sus significados. Es uno de los artilugios peculiares del espíritu vanguardista que ha permitido cultivar, casi sistemáticamente, la marginalidad, la contracorriente, la sempiterna apuesta a cien años, al punto que la literatura latinoamericana de hoy parece cargada de esos mismos futuros *outsiders* o de esas mismas futuras obras proféticas.
>
> *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*
>
> Ángel Rama

En términos formales, entendemos la novela ordenada en torno a un núcleo central que se desenvuelve en los capítulos II, III, IV, VI y VII. En ellos se desarrolla la acción en la isla de Cubagua, en los dos tiempos extremos de la trama: primera mitad del siglo XVI y 1925. Por su parte, fundamentalmente, el primer capítulo funciona como presentación de los personajes y del paradigma ético del grupo hegemónico, y el último, VIII, ofrece la conclusión y las posibilidades de una situación postrama. El capítulo V, dedicado a la deidad caribe Vocchi, sucede en un tiempo

* Estudio introductorio de la edición crítico-genética de Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Celarg, 2014, pp. XXV-XXXVIII. Se ofrece una versión revisada por el autor.

inmemorial, que no está concatenado al conjunto, pero que da el sustento mítico a la acción. En cuanto al capítulo VI, la ceremonia del areíto, puede entenderse como un punto de cruce de diversas percepciones de tiempo planteadas (puesto que no es una, sino más bien un tiempo problemático y múltiple, como ya han advertido varios críticos), en particular a través de la presencia de personajes de diversa constitución estética.

Cuando hablamos de esta estructura estamos considerando, además de la trama, aspectos arrojados por el trabajo genético, avalando una posible concepción previa que excluiría el capítulo inicial que sucede en Margarita. Observamos, en la introducción de *G*[1] (copia germinal) fundidos los que serían luego los capítulos I y II definitivos, mientras que «La Nueva Cádiz», que es el III y que se desarrolla en la Cubagua colonial, aparece como el inicial. Por otra parte, en V1 (primera versión), los capítulos II, «El secreto de la tierra», y III, «La Nueva Cádiz», aparecen señalados como los dos primeros de la novela, con una corrección posterior hecha a mano que los coloca a continuación del primero definitivo[2], aunque la numeración de páginas no da cuenta de este

---

1 Véase al final de este estudio, el cuadro explicativo de las fuentes pretextuales utilizadas en la edición crítico-genética, (si bien no todas fueron incluidas en el aparato genético) y los símbolos que las distinguen. Se hicieron correcciones mínimas a esta presentación, de modo de permitir una comprensión independiente de las «Consideraciones genéticas e historia del texto» que la antecede.

2 Esto queda ratificado en el que quizás sea el primer material pre-textual de la novela, en términos de inicios de redacción (y no apuntes y datos), un par de párrafos manuscritos en un cuaderno a rayas. En él, se inicia la acción en la propia isla de Cubagua, narrada en primera persona por Ramón Leiziaga, y presenta además a tres de los personajes populares: Antonio Cedeño, Teófilo Ortega y Martín Malavé. Una versión ampliada, como relato corto, apareció en Bogotá, el 4 de febrero de 1928, en *Mundo al día*, con el título de «Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde las playas de la isla encantada el pensador oye el infinito» —según informa Larrazábal Henríquez [*Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, p. 31]—, lo que retrocedería la fecha de inicio de la escritura, al menos a enero de ese año. Conocemos la versión publicada en la revista caraqueña *Élite*, el 22 de diciembre de 1928, en la cual ya no aparecen los

cambio, porque quizás fueron foliadas con posterioridad a la decisión del orden de los capítulos. Algo equivalente pasa en el último de esta misma V1, el VII, «Thenocas», pues finaliza con la lapidaria frase: «Todo estaba como hace trescientos años», que luego fue ajustada a «cuatrocientos» y ubicada como oración conclusiva (del VIII) en todos los estadios posteriores.

A simple vista, el levantamiento genético permite diagnosticar que el autor puso su mayor empeño precisamente en la revisión de los capítulos extremos de la obra, «Tierra bella, isla de perlas…» y «El Faraute». Estos, además, tienen una estrecha relación no solo en cuanto a las necesidades naturales del desarrollo de la ficción, que pueden darse en sus funciones de introducción y desenlace, sino que ambos se llevan a cabo en la Margarita contemporánea a la escritura, hecho significativo en un texto titulado con el nombre de la otra isla, además de que también comparten elementos de estilo y lenguaje. Estos puntos en común difieren del resto de la novela, presentando materiales que pudieran haber estado destinados a un intento narrativo distinto, ubicado todo en Margarita. Pudiera ser en particular pertinente en lo referente al primer capítulo, dada la presencia de rastros narrativos que anuncian otros rumbos de desarrollo temático. Esto pudiera explicar el abundante trabajo de corrección sobre este apartado, en cuanto a que sería una forzada adaptación al núcleo central de la acción. Por otro lado, aporta el contenido de acerba crítica sociopolítica, en particular dirigido a las clases hegemónicas nacionales, y que pudiera ser consecuencia directa de su «epifanía política», producto de su reacción ante los hechos de la matanza bananera, en la zona de Santa Marta, durante los últimos días de su estancia

personajes populares del segundo párrafo (como en el cuaderno), y el texto es un diálogo entre un protagonista-narrador, en primera persona, y una deidad de la isla (que no es todavía Vocchi, pero que lo anuncia), en estilo directo. Además, muestra otros motivos que luego son desarrollados en la novela, como sospecha el mismo Larrazábal Henríquez (*id.*), como la muerte de los indígenas por los conquistadores, la pesca y dispendio de las perlas, y la presencia y muerte de Diego de Ordaz, y da ya una idea del futuro trabajo en dos planos temporales. [Nota sacada de «Consideraciones genéticas e historia del texto», de la misma edición crítico-genética (N. del C.)].

en Colombia, a principios de diciembre de 1928 (es decir, comenzando la escritura de *Cubagua*)[3], y que es la génesis tematizada de su siguiente novela, *La galera de Tiberio*[4].

De esta manera, se pueden en parte responder las preguntas y críticas que hizo el también novelista Gustavo Luis Carrera sobre un insuficiente desarrollo de los personajes[5]. En efecto, en el capítulo inicial aparecen algunos cuya potencialidad ficcional no fue aprovechada, como la compleja Etelvina Casas, el doctor Almozas y su mala práctica médica, el problemático y beodo secretario del juzgado Benito Arias, la cocinera Andrea, incluso el misterioso gerente norteamericano Henry Stakelun, quienes apenas quedan esbozados, y que no estaban en el manuscrito *G*, apareciendo más tarde y solo en los extremos de la novela. De igual modo, en el mismo capítulo I se da inicio a acciones que luego no progresan o de las cuales no se ofrecen suficientes antecedentes para una interpretación cabal y pertinente que las articule a plenitud a la trama. Entre otras, el fracaso de la compañía explotadora de magnesita y el litigio laboral con el exgerente Johnston y su «codiciosa» esposa Zelma —también cocinera—, el amor adúltero de Stakelun por Etelvina, la situación de decadencia «aristocrática» de la familia Casas y la pérdida de su finca Las Mayas. En fin, es el capítulo más descriptivo de todo el libro, con ideas y discusiones explícitas que apelan a un tono discursivo mucho más literal que el del resto de la novela.

Podemos afirmar que los excesivos cambios que sufriera este capítulo fueron producto de un proceso de transformación,

---

3 Utilizaremos en este texto la misma versión crítico-genética de *Cubagua* (Caracas, Celarg, 2014), que tiene como texto base una versión dejada inédita por su autor, con numerosísimas correcciones, como se verá en este mismo artículo.

4 Hemos desarrollado esto en un artículo posterior, dedicado a su siguiente novela: «Crisis textual como propuesta narrativa en *La galera de Tiberio* de Enrique Bernardo Núñez», Documento de Trabajo n.º 11, Caracas, Celarg, 2017. De ser esto acertado, habría que emprender una lectura invertida, de *Cubagua* desde *La galera de Tiberio*, lo que nadie ha hecho hasta ahora.

5 «*Cubagua* y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea», *Revista Iberoamericana* LX (167), 1994, pp. 451-456.

corrección y distribución de los materiales narrativos, que solo llegaron a una versión más o menos definitiva en lo que llamamos *M* (manuscrito). El capítulo inicial tanto en *G* como en las *V1* y *V2* tiene numerosísimas variantes que no permanecieron en estadios posteriores. Resumimos algunas, ya que dan luces sobre contenidos un tanto inciertos en la trama conocida. En ellos, con variantes significativas, Leiziaga aparece desde las primeras líneas y se describe su vida con más detalle. Hay referencias a su padre y a la manera como este lo motivaba a estudiar ingeniería de minas, sembrándole el deseo de un rápido y fácil enriquecimiento. De este modo, se hace un énfasis mayor sobre lo personal que sobre el rol burocrático público que adquiriría más tarde. El padre de Leiziaga le aconseja en *V2*:

> Con ese diploma de una universidad americana tienes carta blanca para el mundo entero —solía decirle cuando acariciaba planes para el futuro. Desde antaño veía en la ingeniería de minas una especie de Dorado cuyo secreto poseía para su hijo.
> A su regreso se halló con que todo aquel aparato educativo era para crearse una posición buscando minas por el mundo entero.

Por otra parte, en las mismas versiones, el protagonista es propenso a las drogas y al alcohol, lo que debilita la valoración de sus vivencias posteriores en Cubagua, excusando una dudosa percepción de la realidad a lo largo de la novela como resultado de su adicción y su decadencia individual, y no como una propuesta conceptual del autor implícito.

Asimismo, en *G*, *V1* y *V2* aparece en el primer capítulo la preocupación de Leiziaga por el petróleo, que en estadios más adelantados queda como un descubrimiento casual, al llegar a las playas de Cubagua, lo que es radicalmente superior en términos de economía narrativa. Nila, por su parte, se presenta de manera abrupta en *V1*, y tiene un contacto más directo y estrecho con Leiziaga y Stakelun, lo que la hace más asible, más concreta para el lector. Se pone énfasis en su residencia en el exterior, afirmando que hablaba el inglés tan bien como el gerente norteamericano el español, en una suerte de equivalencia de dudosa efectividad.

Incluso en las dos versiones se insinúa una posible relación con Leiziaga. En una de las lecciones desechadas en *V2*, el autor cae en una tentación casi policial al resaltar la ausencia de fray Dionisio y de Nila de Margarita (ya partidos para Cubagua), como reafirmación de los rumores sobre una supuesta relación amorosa entre ellos, lo que es débil como propuesta, pues enrarece la presencia ecuánime y generosa del fraile asimilado a los indígenas, o su devenir-indígena[6]. Allí mismo, Nila le ordena al pescador Teófilo Ortega llevar a Leiziaga a Cubagua, induciendo su presencia en la isla y, por lo tanto, en el areíto. Como se ve, hubiese sido un desarrollo ficcional mucho menos efectivo que el definitivo, que ya asoma en las lecciones que el autor va imponiendo en estas mismas primeras versiones.

En *V2*, el interés de Nila por Leiziaga despierta sospechas en un Ortega enamorado de ella, pero que este interpreta como una exagerada venganza. En su primer encuentro, también en este capítulo y en estas versiones mucho más extenso que en el texto estabilizado, ella le dice a Ortega:

> —Bueno, [óyeme (?)] Será preciso llevarlo.
> —Pero quieres vengarte también en él?
> —En nadie, pero debemos pensar en los nuestros. Él puede servir. Pero no ves que son instrumentos.
> Y Ortega sintió en aquel momento que él era un soplo en su ser.
> Él no era nada.
> Nila todo.
> —El amor es nada, pero hay que usarlo siempre como un instrumento. El hombre nunca sabe nada de esto. En cambio es preciso pensar en el dolor nuestro, en lo que viene del principio y que los otros no pueden explicarse.

Por otra parte, en las dos versiones, es la relación amorosa con Ortega la que despierta críticas en el pueblo, mientras que en

6 Como desarrolla el crítico Juan Duchesne-Winter, en su artículo «Del Caribe a Caribana: la Cosmografía literaria de Cubagua», véase la versión incluida en esta recopilación.

las ediciones se hace énfasis en el escándalo que causa la amistad femenina entre Nila y Etelvina Casas, lo que no deja de ser curioso y atrevido para su época, por su insinuación homoerótica. De hecho, allí la esposa de Hernando Casas es un personaje distinto, llamado Lucrecia, y es quien le da a Leiziaga información sobre Nila, en vez de Etelvina. Pero es en definitiva en *C1* (primera copia) cuando el autor funde los dos personajes en esta última, dándole así una mayor solidez psicológica. Sin embargo, no llega a concretarse a plenitud, pues vuelve a ser referida solo de paso al final de la trama, cuando se asoma la posibilidad de que podría haber sido Stakelun el comprador de Las Mayas, retomando el motivo que expresa dos veces Etelvina, en referencia a la finca-tierra, en el capítulo inicial: «¡Serás mía a pesar de todo!» (20 y 34), con una variante en boca del gerente norteamericano, como si le respondiera en una negociación secreta: «[…] si ella pudiese amarme, la tierra sería suya» (159).

Nila y fray Dionisio son las elaboraciones de mayor complejidad de la novela, a quienes entendemos más como símbolos actuantes que como propiamente personajes. En el caso de Nila, las iniciales y progresivas correcciones apuntan a hacerla de más difícil interpretación, más misteriosa, más inasible e impenetrable para los otros personajes y para los mismos lectores. De aquí la centralidad de la idea de postergar el amor por la conciencia comunitaria, que expresa en ocasión de la insistencia sentimental de Ortega. Nila le da prioridad a la lucha descolonizadora y rebelde que ella representa, cuando afirma que «primero será preciso recuperar la vida» (99). Esto es coherente también con la imposibilidad de una relación fundacional y conciliadora con Leiziaga. De aquí que este se sienta impulsado a su destino novelesco, buscando poseer su imagen (como significante, más que como significado) en una desmercantilización de las perlas que roba a los pescadores en Cubagua, en el capítulo VII, «Thenocas», que lo conduce a su caída.

En efecto, la trama de las versiones editadas (y desde *O* - base original) radicaliza un punto de vista múltiple sobre Nila, que es fundamental en la comprensión cabal de la obra. Como personaje, se construye a través de la mirada de los otros: Stakelun, Leiziaga, Etelvina y Pedro Cálice, quienes dan opiniones diversas

y ambiguas sobre ella, al igual que el mismo narrador (inestable y cambiante), desautorizado en su omnisciencia. Así, hay que entender a Nila como el juego de todas las interpretaciones conjuntas, aceptar la voz de todos como posibilidades equivalentes, no obstante ser incluso excluyentes (por ejemplo, el hecho de ser hija del cacique tamanaco asesinado Rimarima y del esclavista leproso Pedro Cálice)[7]. Ella pudiera hasta representar a la *Cubagua*-novela actuando en la novela. Es la perla ambicionada y secreta, es serpiente y ave roja, metonimia de un futuro posible, heredera de la hegemonía indígena —llamada también Erocomay, nombre de una cacica amazona— y a la vez indígena conciliada con lo mejor de lo español que representa fray Dionisio. Este, que puede simbolizar el tiempo de la nación (esos «cuatrocientos años» sin cambio), respeta su cultura y se asimila a su gente, es su tutor, protector y compañero, quien la conduce a calibanizar conocimiento y lengua. En este caso, Nila es transculturada, rebelde y en rebeldía, sin que sea posible manipularla ni conquistarla, porque en realidad es una idea múltiple, una potencialidad: la salida para esa nación sin proyecto, que el autor denuncia con su novela.

Otro pasaje del capítulo inicial, con notables diferencias en las primeras versiones y que alcanza gran eficacia estética y conceptual a partir de *M*, es la reunión de los principales de la isla, donde se presenta a Ramón Leiziaga. En los primeros estadios apenas se esbozan algunas de las ideas importantes, son tópicos aludidos en diversos encuentros de los personajes, o planteadas directamente por el narrador. En términos de economía verbal, Núñez logra un estupendo resultado al concentrar en una sola escena las perspectivas de la clase dominante, que avala la idea del «progreso a la fuerza», sin lograr (o necesitar) esconder la ambición de enriquecimiento corrupto y su voluntad apátrida. El desarrollo posterior hace evidente

7 Diversos críticos han interpretado que este podría haber sido una suerte de padre adoptivo, que fray Dionisio le haya encargado su crianza, incluso, que haya podido ser su amante. Pero ni el texto ni sus pre-textos permiten aseverar más que un obvio atractivo por ella, no correspondido, y la incógnita de haber asumido su apellido, que el propio Cálice dice que es por capricho o rebeldía.

que esta es una línea de comportamiento histórico sostenido, que va de los conquistadores —y Luis de Lampugnano, aristócrata italiano— en tiempos de la Colonia, a los «notables» de Margarita —y Leiziaga, ingeniero graduado en Harvard— al momento de la escritura. Es la continuidad y la permanencia de la lógica colonial de extracción intensiva, que provocó la ruina de Cubagua[8], y que anuncia el fracaso ineludible de la embestida neocolonial.

La discusión de los principales gira alrededor de una paradójica riqueza, cuya potencialidad se contrapone a la falta de agua potable en la isla. El motivo de su escasez es recurrente a lo largo de la trama, y ya está preparado en el primer capítulo por dos motivos anteriores. Uno, la escena de mujeres cargando agua por los caminos, que se repite en el mismo capítulo, y que muestra el trabajo cotidiano de la gente humilde de la región, enfrentando la situación sin amilanarse. El otro, también en ese capítulo y acentuando el sentido de diagnóstico social que conlleva, es la venta de la finca Las Mayas. Este es el único momento de la novela en que se hace referencia a una oligarquía en decadencia, en cuanto a ser una propiedad de larga data, «un dominio secular» (19), que cede terreno ante el surgimiento de una nueva clase económica. Las Mayas es la única fuente de agua potable de la isla, y es presentada también como posibilidad de riqueza, de comercio, que el nuevo propietario aprovecha para conquistar la influencia de los poderosos. Entonces, la propuesta de un supuesto progreso de la isla y la abierta desfachatez de las ambiciones personales de la clase dominante —sobre una ausencia de proyecto nacional— permiten pensar la equivalencia con la situación colonial, en la cual la riqueza de las perlas no lograba contrarrestar la escasez de agua, y que «solo la codicia pudo hacer soportable», como sentencia fray Dionisio citando a Francisco Depons (49). El tema del agua es de nuevo articulado por el fraile, cuando recalca el hecho de que

8 Esta ruina es el primer indicio del fracaso del proyecto colonial español —y de su propio discurso, en el sentido que le da Beatriz Pastor (*Discurso narrativo de la Conquista de América*, Casa de las Américas, La Habana, 1983)— con el rápido agotamiento de los placeres de perlas más ricos del Nuevo Mundo, la muerte de sus pobladores y la antropomórfica venganza de la naturaleza que arrasó con la Nueva Cádiz de Cubagua.

Leiziaga quisiera repetir la mecánica colonial de llevarla a Cubagua en pipas desde tierra firme, y también se hace evidente en su dependencia para la supervivencia de la nueva sociedad colonial al momento de la invasión de los indígenas, así como en la rebelión y posterior caída de Diego de Ordaz, si bien esto último no es explícito en la trama.

Presentando de este modo a las capas sociales altas como estamento culto de la nación, al lado de los representantes del poder civil y militar, el autor complejiza la crítica a la hegemonía, caracterizando su comportamiento con un tono irónico. El doctor Almozas usa un fórceps oxidado, instrumento que debía asistir al nacimiento, pero que por indolencia y abandono se transforma en la posible muerte de lo que nace. Figueiras es un juez corrupto e ineficiente, cuya autoridad queda ridiculizada por su amante-cocinera, a la vez que es asociado con un loro, que se muestra como símbolo de la incapacidad de producir lenguaje y decisión por sí mismo. El coronel Rojas es la autoridad militar, pero a la vez es un comerciante de automóviles Ford en la isla (información que aparece de manera velada, pero que es explícita en las versiones). Finalmente, el protagonista Leiziaga es el antihéroe, el pícaro —como ha señalado Britto García—[9], que pretende hacerse rico a través de un cargo burocrático para irse cuanto antes del país. No en balde la reunión se lleva a cabo en la casa del norteamericano Stakelun, ejecutivo de una compañía extractora de minerales detenida por litigios internos. Curiosamente se agrega en *V1*: «Los gerentes de las compañías extranjeras en los países americanos son por obligación diplomáticos».

Hay que señalar aquí que Núñez tampoco es indulgente con los otros estratos sociales, presentando la sociedad «moderna» venezolana de finales de los años veinte como propensa a la corrupción y a la ilegalidad. En efecto, si excluimos a Nila y a fray Dionisio, se descubre un conjunto complejo de personajes populares

9 Luis Britto García, «Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la historia, utopista», en *Memorias del* XXIII *Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997.* Trujillo, Universidad de Los Andes, 1998, pp. 645-668.

de valores ambiguos, cambiantes, para los cuales el comercio no tiene referencias positivas y el vínculo con la tierra y el mar es de mero usufructo (aunque el narrador advierta, ante la mirada de las mujeres de los pescadores: «El mar es comunista» [137]). El pueblo que actúa en la novela está representado por personajes-espejo de los antiguos conquistadores, para quienes la tentación corrupta y la alabanza pícara siguen vigentes, como resumen dos oficiales en el capítulo final: «Lo ridículo es la torpeza. Para robar se requiere ante todo habilidad» (171). Por otra parte, equivalente a las empresas petroleras extranjeras con respecto a la economía de la nación, el comerciante y contrabandista sirio Selim Hobuac propicia la explotación ilegal de perlas, y facilita su comercialización fraudulenta en el extranjero. De allí que se caracterice por saber siempre «burlar la justicia y volverse más rico que antes» (170). La diferencia de lo popular queda signada en la suerte de Martín Malavé, un descendiente guaiquerí que reactualiza la esclavitud en el presente de la narración, al estar obligado por deudas heredadas a los trenes de pesca de Pedro Cálice (en una suerte de intracolonialidad desde el estamento medio)[10], quien a su vez es un pequeño propietario, leproso y avaro, que en el siglo XVI era traficante de esclavos. Esta situación reactiva la idea del sacrificio de lo indígena tanto en el proceso histórico como en el de modernización de Venezuela[11].

Algunos elementos revelan el trabajo de escritura del primer capítulo en los diversos estadios de creación del texto. La decisión de intercambiar la voz de los personajes con la del narrador o viceversa; llevar enunciados de un personaje a otro o condensarlos, como ya comentamos en el caso de Etelvina y Lucrecia,

10 En el primer capítulo de la novela se hace referencia a su oficio, formando grupo con «capitalistas, mercaderes, propietarios de los trenes de pesca». Sorprendentemente, en el prólogo a la edición cubana, Domingo Miliani piensa que hay una fusión entre Amalivaca y Pedro Cálice en la novela, que no argumenta ni parece sostenerse. *Cubagua - La galera de Tiberio*, Casa de las Américas, La Habana, 1978, pp. xxii-xxiii.

11 Esto puede estar en relación con los violentos desplazamientos indígenas de las tierras sujetas a explotación petrolera, así como a las primeras, pero ya evidentes, consecuencias ecológicas.

y hasta eliminarlos del todo, como el padre de Leiziaga. Pero una de las estrategias narrativas que el autor desarrolló con mayor tino fue la de incluir parlamentos abiertos o corales con intervenciones a las que no se les puede asignar hablantes determinados. Un ejemplo interesante se da en la reunión de los principales de Margarita ya comentada. Las confesiones corruptas de Leiziaga son respondidas con una frase que no se vincula a ninguno de los contertulios, aunque el juez Figueiras intervenga de inmediato a continuación hablando en primera persona del plural: «—¡Je, je! Es el pensamiento *de todos nosotros*: irnos a Europa, pero nuestra tierra no sufrirá nunca esas palpitaciones febriles que usted desea» (17).

Otro ejemplo representativo de este proceso de pérdida de anclajes en los diálogos se ofrece cuando el pescador Ortega le expresa su desprecio a Leiziaga y Stakelun tildándolos de extranjeros. En las versiones iniciales, el gerente, obviamente foráneo, afirma que Leiziaga también lo es, porque no ha nacido en la isla. Pero a partir de *M* se abstrae la referencia y no se sabe a quién está dirigida la interlocución, Ortega o Leiziaga: «Usted también es extranjero —observa Stakelun—. Extranjero es todo el que no ha nacido en la isla. Forastero» (23). De este modo, la expresión adelanta el conocimiento del doble de Ortega como conquistador español, y la frase queda en suspenso con el «[y]o conozco la tierra» *(id.)*, como si fuera la advertencia de un secreto tierra-historia en posesión del norteamericano, de quien se sabe que visitaba con frecuencia las «islillas vecinas» (21). Este es un recurso que Núñez va afinando a lo largo del proceso escritural, y que aparece también en capítulos posteriores, resumiendo pensamientos de clase, de grupo, como una suerte de conciencia colectiva y estamental.

A partir de *O*, como ya advertimos, las experiencias de Leiziaga en su viaje a Cubagua, en particular su participación en el areíto, la doble constitución de su personaje con la del conde Lampugnano, la presencia múltiple de Nila y la temporalidad indefinida de fray Dionisio quedan como percepciones inestables para el protagonista y, en muchos sentidos, también para el lector. Por su parte, el narrador complica la constitución de verdad dentro de la misma trama, al involucrar elementos que más bien la enrarecen, agregando lo que se murmura y rumorea alrededor del personaje,

lo que piensan unos sobre los otros o, inclusive, cargando de sentido sus silencios, advirtiéndose además la posible influencia de las picaduras de arañas, del ñopo, del Elíxir de Atabapo o del sereno en Cubagua.

Entonces, hay que aceptar como sentido pleno una realidad inestable, sobre la cual vemos actuar a los personajes con diversa conciencia de ello. Leiziaga, más allá de las intenciones corruptas descritas en el primer capítulo, con la guía de fray Dionisio —que es la historia— y tras las huellas de Nila —que parece ser la premisa decolonial—, se sumerge en los secretos de la isla y en el misterio del pasado y de su doble el conde Lampugnano, surgiendo del areíto sin lograr discernir lo que fue cierto, lo que afirma el narrador en el último capítulo: «En un instante pasan en su memoria las últimas horas vividas en confusión, sin percibir apenas dónde concluye y comienza la realidad» (148). Así, el balance de lo vivido-leído es hecho central de la acción, que se debate en el encuentro de Leiziaga con el historiador oficial Tiberio Mendoza. Este defiende y avala un sentido único de la historia, apoyándose en la autoridad de cronistas y viajeros (lo que es una compleja ironía, ya que son los mismos usados por el autor implícito para la construcción del pasado en la novela), mientras que Leiziaga vive esa historia, si bien más como una experiencia desestabilizadora que como un hecho iniciático[12]. El ingeniero protagonista se lo ratifica al juez Figueiras en el interrogatorio que este le hace sobre el robo y destino de las perlas, en el capítulo final de V1 (lección ahí mismo eliminada): «la verdad es doctor que yo la conozco tan poco como usted».

Como se ha advertido, el capítulo VIII tiene una fuerte relación con el I, pero desde un punto de vista genético presenta un interés contrario, ya que su transformación más profunda fue realizada en la última corrección del autor, cambiando el sentido conceptual del todo. Así, este capítulo llega a ser en realidad una

12 Como han resaltado algunos críticos, entre ellos Ángel Vilanova en «Para una lectura crítica de *Cubagua*» *Escritura* XVIII (16), Caracas, julio-diciembre, 1983, pp. 233-250.

doble versión, que ofrece interpretaciones diversas, y que justifica incluirlos a ambos en esta edición [Celarg, 2014][13]. Podemos seguir las modificaciones sustanciales de este capítulo en tres instancias: las pertenecientes a *V1* y *V2*, las que aparecieron en las cuatro ediciones en vida, y las que hizo en la última de ellas, *E3C*. Hay que señalar que en todos los estadios, con variantes menores, Leiziaga regresa a Margarita; Tiberio Mendoza le roba las perlas y un informe que había escrito sobre Cubagua —que puede ser visto como un paródico metarrelato—; pregunta por Ortega, Cedeño y Cálice, y nadie afirma conocerlos, lo que le ratifica que hay un secreto compartido por todos los personajes populares, quizás el mismo que ya conociera Stakelun. En fin, es hecho preso y encarcelado y, a partir de esto, comienzan las más significativas alteraciones al texto.

En *V1* hay una lección (eliminada pero que sorprendentemente retoma variada en *E3C*) que hace explícito el delirio de Leiziaga en prisión. A continuación, es liberado gracias a una fianza pagada por Stakelun, mientras que en *G* lo exige el jefe de Leizaga, Camilo Zaldarriaga, lo que llama la atención sobre la idea del tráfico de influencias. Ortega intenta asesinarlo por celos, y Cedeño, a su vez, mata a Ortega, vengándose de una chanza que había hecho sobre los robleros en Cubagua, referida precisamente a la propensión al robo. Leiziaga logra embarcarse en El Faraute, una goleta que va en dirección al Orinoco, donde se propone tener choza y conuco. Este débil, truculento y poco convincente final cambia ya en *V2*, donde el delirio de la cárcel y el intento de asesinarlo quedan eliminados, y aparece la idea de la fuga. Pero el cambio radical es a partir de *O*. Allí, sin que se sepa si es un delirio o si sucede en la realidad de la trama, Leiziaga se escapa de la cárcel, prófugo culpable de una ley espuria. Recibe una sorprendente y extraña solidaridad del gerente norteamericano, tanto como de los pobladores a quienes había robado las perlas. Ellos le facilitan la huida y le sugieren el viaje al Orinoco, lo que no queda del todo justificado en términos psicológicos. En efecto,

13 Igual hicimos en las dos publicadas en Monte Ávila, en 2012 y 2016, que tienen como texto-base *E3* (1947).

Ortega y Cedeño, conversando sobre él, afirman: «El Faraute sale esta noche. Ahí se irá, porque es el único camino que tiene y ya está advertido» (182). Se podría interpretar que, a través de la corrupción o del acto en contra del Estado en que también se convierte el robo de las perlas, Leiziaga se ha integrado al conjunto popular con el mismo gesto por el cual Ortega, Cedeño y Cálice pasaron de ser crueles conquistadores a pescadores de la Margarita contemporánea. Por otra parte, no hay que descuidar el hecho de que el viaje de Leiziaga se realiza en una goleta que, aunque propiedad de Cálice, lleva como patrón al hermano de Malavé, el esclavo guaiquerí cuya muerte es descrita durante la pesca ilegal de las perlas. Y la novela termina proponiendo lo que a esa altura ha sido ya una constante reiteración: «Todo estaba como hace cuatrocientos años» (185), que impone el reto a romper esa continuidad colonial/neocolonial en un después que apenas es insinuado en el destino futuro del protagonista.

Si recordamos que en *V1* y *V2* Nila había propiciado el que Leiziaga participara en los eventos de Cubagua, llevado por fray Dionisio, podríamos pensar que con esto ambos estarían «infiltrando» las filas de los dominadores y enajenando al protagonista de su grupo social —representado por los notables del primer capítulo—, así lo integrarían de manera un tanto sospechosa a ese «pueblo» de los dominados. Pero incluso ese futuro potencial que significa la región del Orinoco, como la naturaleza a conquistar, reivindicación del territorio, del mapa a comprender e interpretar —como dirá el mismo autor en un ensayo poco posterior—, pudiera ser leído también como una ruina potencial de no cambiar las fuerzas neocoloniales que ese «faraute» —mensajero o traductor— lleva consigo. Si el razonamiento es correcto, Núñez estaría proponiendo, hacia 1930 y sosteniendo hasta al menos 1947, un proyecto de nación que pasaría por la concientización histórica de esa burguesía burocrática, que estaría representada por Leiziaga, con el liderazgo del concepto-Nila, es decir de una rebeldía modernizada y propia. Además, en cuanto a su crítica al sentido de una verdad absoluta, estaría oponiéndose al pensamiento de corte positivista que prevalecía en medio de la intelectualidad del gomecismo, a finales de los años veinte (incluso, en mucho del pensamiento

socialdemócrata posterior), sobre el cual se sostiene el avance neocolonial, es decir, la interpretación de la realidad como una sola e inevitable. Está ahí la potencialidad política de esta novela que imaginaba una oposición radical a un destino único, subvirtiendo la condición de una historia inapelable y definitiva bajo la conducción del Estado, lo que no deja de ser atrevido para su momento.

Sin embargo, esta propuesta cambia radicalmente en *E3C*, cuando emprende el replanteamiento más riesgoso de todo el proceso de escritura. Se eliminan algunas de las ambigüedades que hacían tan productiva la propuesta, se fijan las ilusiones-fabulaciones de Leiziaga, se eliminan párrafos enteros (la pesca del tiburón en la escena en la que se ahoga Malavé; la prostitución de la española Clareta en la Cubagua colonial; la traición del cardón a los indígenas, que no los dejaba huir de los españoles, entre otros); además, se anula el más evidente recurso metanarrativo que aparece en la introducción del capítulo «Vocchi», donde se afirma que lo ahí contenido provenía de los papeles que Leiziaga entregaría al coronel Rojas en el último capítulo y que, de hecho, allí no es descrita como acción. Pero la reelaboración del capítulo final obliga a una interpretación aún más detenida.

Las dudas que fortalecen la idea de una verdad inasible para Leiziaga —y para el lector—, de lo sucedido en la novela y en particular toda la experiencia vivida en Cubagua, su encarcelamiento y fuga, quedan en *E3C* reducidas a una ilusión confesada, un delirio sufrido a su llegada a Margarita. El doctor Almozas y hasta el juez Figueiras se preocupan por su salud, asumiéndose aquí una actitud conciliadora con el poder que estos personajes representan. Es claro, entonces, que el protagonista no ha estado preso y habla de una buena «cosecha de perlas». Ortega y Cedeño no se enfrentan ni tampoco apoyan a Leiziaga. Como en estadios anteriores, se habla del Orinoco y de ir a cobrar la parte de la venta de las perlas a Trinidad, a donde ha ido el contrabandista Hobuac, pero Leiziaga se queda solo en las playas de Cubagua, «la isla muerta». Ya no hay proyecto posible de futuro, conciliación ni alternativa alguna. La trama vuelve al lugar del pasado y de la explotación destructiva, a las catacumbas, al espacio del rito, a la necesidad de la historia, pero ahora como derrota.

Evidentemente, Núñez abandona el optimismo que podía anunciar el Orinoco frente a esos cuatro siglos de permanencia colonial. Por el contrario, parece decir que la fuerza negativa que continúa es ya indetenible, la neocolonial, la de la corrupción y la del marco de un derecho adulterado por la hegemonía antinacionalista, con la presencia de capitales extranjeros ante los cuales no hay posibilidad de resistencia. Nada puede cambiar ya, ni el sistema que deja en libertad a Leiziaga en lecciones anteriores, ni el que las perlas-petróleo sean utilizadas para provecho personal y no para el servicio de la nación. El protagonista tendrá que profundizar ya no en su experiencia como parte del colectivo, sino intentar el éxito de un nuevo lucro, ahora solo, a orillas de un pasado que se desdobla sobre el presente para clausurarlo. Este final y última versión resulta un testamento de decepción durante los años finales de la vida del autor, que quizás sea producto de la desilusión ante los resultados de la propuesta militar-desarrollista de la dictadura y el perezjimenismo (1948-1958), así como ante la orientación que tomaba el país con la socialdemocracia en el poder, ya desde sus primeros años, quizás porque ambas mantuvieron una actitud condescendiente con las empresas internacionales explotadoras de los recursos, y más bien permitieron la consolidación del proyecto neocolonial por él denunciado desde principios de la década de 1930. De hecho, en noviembre de 1959, hizo un balance desalentador de la historia venezolana:

> El fin primordial de 1811, el de fundar una Nación, ha sido olvidado. Sería del caso sustituir esa literatura banal de las conmemoraciones con una historia menos palaciega, menos doméstica, menos dentro de los muros de la capital. Una historia más activa, menos simulada, más dentro del espíritu de la Emancipación. De las derrotas —y estos ciento cincuenta años pueden considerarse una gran derrota—, sacan los pueblos más energías, lecciones más provechosas, que las que pueden derivarse de una falsa y corrompida prosperidad[14].

14 «Literatura de las conmemoraciones», *El Nacional*, Caracas, 14 de noviembre de 1959, recogido en *Bajo el samán*, Ministerio de Educación, Caracas, 1963, p. 136.

Sin embargo, creemos que la novela resiste la lectura del doble final, es más, se hace necesaria. Pensamos que no debe primar uno sobre el otro, siendo ambos válidos como aproximación crítico-genética, más al ser un texto que, al fin y al cabo, fue escrito y reescrito durante casi treinta y seis años, reaccionando quizás también ante la escasa lectura de la obra hasta ese momento, que aceptó con facilismo la calificación de hermética y difícil. Aprovechamos, entonces, la pulsión correctora del autor para ratificar el sentido plural que le había dado a su escritura. Ciertamente, uno de los grandes aciertos de Núñez fue ahondar en la inestabilidad y pluralidad de los puntos de vista, como propuesta de una realidad entendida como un hecho de múltiples verdades coexistentes. De allí, la necesidad de adoptar perspectivas también múltiples para acercarse a ella. Una decisión que propone sentidos distintos, pero equivalentes, de la misma *Cubagua*.

Materiales pre-textuales utilizados en la edición crítico-genética:

Etapa pre-editorial

Fase 1. Escritura manuscrita, en cuaderno a rayas

G versión germinal completa de la novela, subtitulada «Sinfonía del equinoccio». Datada al borde inferior de la última página: «Bogotá, 1928; Panamá, diciembre 1929». 95 páginas numeradas al centro superior.

Escritura mecanografiada, en hojas blancas tamaño carta:

V1 versión tapuscrita incompleta, faltan dos páginas iniciales. Numerosas correcciones y fragmentos agregados. «El cardón» está incompleto y no aparece «Vocchi». Doble versión del capítulo «El areyto». 65 páginas numeradas a máquina al centro superior, con saltos y repeticiones.

V2 versión tapuscrita completa, en limpio de *V1*. Numerosas correcciones, lecciones manuscritas y agregados incorporados. Algunas páginas de «El cardón» están mezcladas con otra copia que podría ser de *V1*, así como «Vocchi» parece provenir de *V1*. 76 páginas numeradas a máquina al centro superior.

Fase 2. Escritura manuscrita, en cuadernos a rayas:

C1 copia completa de «Tierra bella, isla de perlas», proviene de *V2*. 28 páginas, sin numeración.

C2 copia de las primeras páginas del primer capítulo, posiblemente versión de *C1*. 4 páginas, sin numeración.

F copia fragmentaria del primer capítulo, versión posterior, si no necesariamente directa, de *C1* y *C2*. Algunos segmentos de «El cardón», «El areyto» y «Thenocas». 59 páginas, sin numeración.

M copia manuscrita de los dos primeros capítulos completos y extractos del resto, con algunas lagunas y tachaduras que parecieran ser de transcripción, posterior a *F*. El cuaderno está fechado en 1930 y con indicación al borde inferior de la primera página: «Bogotá, octubre/ agosto-diciembre 1928; Panamá, marzo-septiembre 1930». 75 páginas con numeración al centro superior, incompleta, y dos páginas repetidas.

Fase 3. Escritura mecanografiada, en hojas blancas tamaño carta:

O tapuscrito completo de una versión que consideramos la base original, con correcciones mecanografiadas (durante la escritura) y a mano (posteriores). Falta página final. 86 páginas numeradas a máquina en el centro superior.

Etapa editorial

E1 París, Le Livre Libre, 1931.

E1C correcciones a mano hechas sobre un ejemplar de *E1*.

E2 Caracas, Editorial Élite, 1935.

E3 Caracas, Ministerio de Educación, 1947.

E3C correcciones hechas sobre un ejemplar de *E3*, tanto a mano como en páginas mecanografiadas anexas, que presentan además correcciones y lecciones coexistentes. Subtitulada «Sinfonía del equinoccio». Destinada a una propuesta de «Obras selectas», con fecha de 1955.

E4 Lima, Segundo Festival del Libro Venezolano, Biblioteca Básica de Cultura Venezolana, 1959. Dentro del proyecto editorial de la Organización Continental de los Festivales del Libro.

Registro de autores

Orlando Araujo

(Calderas, Barinas, 1928 - Caracas, 1987). Narrador, poeta, ensayista. Graduado en Letras, economista y profesor universitario. Postgrado en Literatura y Economía en la Universidad de Columbia, Nueva York. Entre su obra literaria premiada se encuentra *La palabra estéril* (Concurso de Ensayos de la Universidad del Zulia, 1965), *Miguel Vicente Pata Caliente* (Mejor Libro Infantil del Banco del Libro, 1966-1970), *Narrativa venezolana contemporánea* (Premio Municipal de Literatura, mención Narrativa, 1972), *Contrapunteo de la vida y de la muerte* (Premio Nacional de Literatura, 1974) y además, ganó el Concurso de Cuentos de *El Nacional*, en 1968. Entre otras de sus publicaciones, se cuentan la novela *Compañero de viaje* (1970) y el libro de cuentos *El niño y el caballo* (1987).

José Balza

(San Rafael de Tucupita, Delta Amacuro, 1939). Narrador, ensayista y docente en la Universidad Central de Venezuela, institución que le otorgó el Doctorado Honoris Causa. Recientemente incorporado como Individuo de Número de la Academia Nacional de la Lengua. Fue fundador del grupo *En Haa*. Sus obras de ficción han obtenido numerosos reconocimientos, entre otros, *Marzo anterior* (Premio Municipal de Literatura, mención Narrativa, 1966) y *D* (Premio Conac de Narrativa Manuel Vicente Romerogarcía, 1978). Cuenta también con las novelas *Después Caracas* (1995) y *Un hombre de aceite* (2008), así como sus *Ensayos invisibles* (1994) y *Ensayos crudos* (2006).

Cécile Bertin-Elisabeth

(Fort-de-France, Martinica, 1970). Crítica literaria, docente de la Université des Antilles et de la Guyane. Doctorada en la Universidad de la Sorbonne, París IV. Ha publicado numerosos artículos, en particular dedicados al tema de la interculturalidad aplicada a la literatura y el arte. Entre sus trabajos se encuentra *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique: une relecture des récits fondateurs* (2012), en el cual estudian, entre otros textos, los tres relatos de *Don Pablos en América*, de Enrique Bernardo Núñez.

Aura Marina Boadas

(Caracas, 1960). Ensayista y profesora titular de la Escuela de Idiomas Modernos y de la Maestría de Literatura Comparada de la Universidad Central de Venezuela. Doctora en Literatura de Expresión Francesa de la Universidad de Burdeos, Francia. Ha realizado investigaciones sobre autores y temas caribeños, publicados en revistas venezolanas y extranjeras. Autora de *Lo barroco en la obra de Jacques-Stephen Alexis* (1992) y *Le réalisme merveilleux dans l'oeuvre de Jacques Stephen Alexis* (2011), y coeditó *La huella étnica en la narrativa caribeña* (1999) y *Krik…krak. Antología de cuentos de las Antillas* (2010).

Douglas Bohórquez

(Maracaibo, 1951). Poeta, ensayista y profesor titular de la Universidad de Los Andes, núcleo Trujillo. Doctor en Semiología de la Universidad de París VII, donde estudió bajo la dirección de Julia Kristeva. Ha sido profesor invitado en universidades europeas y de América Latina. Entre sus libros de ensayo destacan: *Teoría semiológica del texto literario. Una lectura de Guillermo Meneses* (1986), *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez* (1990) y *Teresa de la Parra. Del diálogo de géneros y la melancolía* (1997). En poesía cuenta, entre otros textos, *Vagas especies* (1986), *Fabla del oscuro* (1991), *Árido esplendor* (2001), *Calle del Pez* (2005) y *Antología poética* (2014).

Luis Britto García

(Caracas, 1940). Narrador, ensayista, dramaturgo y guionista cinematográfico, además de abogado, autor de más de 60 títulos, algunos de notoria difusión continental. Entre su numerosa obra premiada se encuentran *Abrapalabra* (Premio Casa de las Américas, 1969), *Rajatabla* (Premio Casa de las Américas, 1970), *Venezuela tuya* (Premio de Teatro Juana Sujo, 1971), *El Tirano Aguirre* (Premio Municipal de Teatro, 1975), *La misa del esclavo* (Premio Latinoamericano de Dramaturgia Andrés Bello, 1980), *Me río del mundo* (Premio de Literatura Humorística Pedro León Zapata, 1981), *Demonios del mar: Corsarios y piratas en Venezuela 1528-1727* (Premio Municipal de Literatura, mención Ensayo, 1999), *Investigación de unos medios por encima de toda sospecha* (Premio Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas, 2005). Recibió el Premio Nacional de Literatura en 2002 y el Premio Alba Cultural, mención Letras, en 2010.

Alejandro Bruzual

(Caracas, 1957). Poeta, ensayista literario y musical, investigador de planta del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) y profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Doctor en Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania. Es autor de *El rostro de Prometeo resistente* (Premio de Ensayo Cinematográfico de la Cinemateca Nacional de Venezuela, 2005) y *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica* (Premio Municipal de Literatura, mención Investigación Literaria, 2013). Tiene seis poemarios editados, y recibió por *Aldebarán y otros poemas* el Premio Municipal de Literatura, mención Poesía, 2011. Ha publicado extensamente en el ámbito musicográfico, y ha obtenido por esos trabajos, en diversas oportunidades, el Premio Municipal de Música de Caracas, mención Investigación Musical.

Gustavo Luis Carrera

(Cumaná, 1933). Narrador, crítico literario, folklorólogo y docente universitario. Estudió en París y México (UNAM). Fue director de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y rector de la Universidad Nacional Abierta. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua. Obtuvo en dos ocasiones el Premio del Concurso de Cuentos de *El Nacional* (1963 y 1968), además ha recibido otros reconocimientos con *La novela del petróleo en Venezuela* (Premio Municipal de Literatura, mención Narrativa, 1971), *Viaje inverso* (Premio Municipal de Literatura, mención Narrativa, 1978), *Salomón* (Premio Municipal de Literatura, mención Narrativa, 1994), y *El signo secreto: para una poética de José Antonio Ramos Sucre* (Premio de Ensayo de la XI Bienal José A. Ramos Sucre, 1995). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1995.

Margoth Carrillo Pimentel

(Trujillo, 1957). Ensayista y profesora de la Universidad de Los Andes, en Trujillo. Doctora en Letras en la Universidad Autónoma de México, UNAM, con una tesis sobre Luis Britto García. Obtuvo una mención honorífica en la Bienal Latinoamericana de Ensayo Enrique Bernardo Núñez, en 2005, del Ateneo de Valencia. Ha publicado los libros *El sentido de la modernidad en Enrique Bernardo Núñez* (1995) y *Certezas e invenciones del pasado.* Pirata *en la obra de Luis Britto García* (2007).

Luis Delgado Arria

(Caracas, 1960). Poeta y ensayista sobre temas socioculturales y de la comunicación. Licenciado en Letras de la Universidad Central de Venezuela y Magíster en Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Pittsburgh (Pensilvania). Publicó *Mares y márgenes*, ensayos sobre literatura y estudios culturales (2008) y *Poesía y revolución en Venezuela* (2011). Tiene numerosos libros de poesía, por los que ha recibido los premios César Rengifo 1986, Fernando Paz Castillo 1986 y Bienal Francisco Lazo Martí 1992.

Juan Duchesne-Winter

(Madrid, 1952). Narrador, crítico cultural y profesor universitario puertorriqueño, especialista en literatura y cultura del Caribe. Doctor en Literatura de Stony Brook, Universidad del Estado de Nueva York. Fue director del Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico y director del Departamento de Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania, donde actualmente es profesor. Director de Publicaciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI). Ha publicado numerosos libros de ensayo, entre los que destacan *Narraciones de testimonio en América Latina* (1992), *Política de la caricia* (1996), *Ciudadano Insano: Ensayos bestiales sobre cultura y literatura* (2001), *Fugas incomunistas* (2005), *«Equilibrio encimita del infierno»: Andrés Caicedo y la utopía del trance* (2007), *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en* Paradiso, *de José Lezama Lima* (2008) y *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto* (2010).

Luis Duno-Gottberg

(Caracas, 1968). Ensayista y docente universitario, profesor asociado de Estudios Caribeños y Cine en la Universidad de Rice (Houston). Doctor en Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania. Es autor de *Albert Camus: Naturaleza, Patria y Exilio* (1994) y *Solventar las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba* (2003). Ha editado también varios volúmenes, entre ellos: *Cultura e identidad racial en América Latina. Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias* (2002), *Imagen y subalternidad. El cine de Víctor Gaviria*. (2003); y *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina* (2008).

Roberto Ferro

(Buenos Aires, 1944). Escritor y crítico literario, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución donde obtuvo su doctorado en Letras. Entre sus libros de ensayos se encuentran: *Lectura*

(h)errada con Jacques Derrida. Escritura y desconstrucción (1995), *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico* (1998), *El lector apócrifo* (1998), *Onetti. La fundación imaginada* (2003), *De la literatura y los restos* (2009), y *Derrida. El largo trazo del último adiós* y *Fusilados al amanecer* (2010). En 2011 apareció su novela *El otro Joyce*.

Osvaldo Larrazábal Henríquez

(Maracaibo, 1926 - Caracas, 2011). Crítico literario y docente universitario. Doctor en Letras de la Universittá degli Studi, de Roma. Fue director del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela. Se especializó y publicó variados estudios sobre autores venezolanos, entre otros, dedicados a Rómulo Gallegos, Enrique Bernardo Núñez, José Antonio Ramos Sucre, Guillermo Meneses y Cruz Salmerón Acosta. Entre sus otras obras se encuentran *Bibliografía del cuento venezolano* (1975) y *Cuatro ensayos sobre literatura venezolana* (2001).

Elvira Macht de Vera

(Madrid, 1925 - Caracas 2005). Ensayista, narradora y docente, fue directora del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela. Obtuvo el premio del Concurso de Cuentos de *El Nacional* 1955. Entre sus estudios se encuentran *De* Rayuela *a* Tristan Shandy (1977), *La crítica social en tres novelas venezolanas* (1979), *Indagaciones en el universo narrativo de Oswaldo Trejo* (1982) y *El ensayo contemporáneo en Venezuela* (1994).

Ángel Mancera Galletti

(Trujillo, Trujillo, 1906 - Caracas, 1973). Narrador y ensayista. Desarrolló una vasta obra periodística, obteniendo el Premio Nacional de Periodismo Juan Vicente González, en 1966. Además de su obra narrativa, tanto de cuentos como de novelas, publicó la biografía de Mario Briceño Iragorri, y diversos ensayos, entre los que se destacan *Quienes narran y cuentan en Venezuela: Fichero bibliográfico para una historia de la novela y del cuento venezolanos* (1958) y *La mujer venezolana en la Independencia* (1960).

Alexis Márquez Rodríguez

(Sabaneta, Barinas, 1931 - Caracas, 2015). Crítico literario, periodista y docente universitario. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua. Fue director de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela y presidente de Monte Ávila Editores Latinoamericana. Entre sus obras premiadas se encuentran *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (Premio Municipal de Literatura, mención Ensayo, 1982), *Modernismo y vanguardia en Alfredo Arvelo Larriva* (Premio Centenario del Nacimiento de Alfredo Arvelo Larriva, 1983), *Historia y ficción en la novela hispanoamericana. Ensayos de teoría y crítica* (Premio Anual de la Academia Venezolana de la Lengua, 1988) y *Alejo Carpentier y la novedad en el arte de narrar* (Premio Anual de la Revista *Plural*, México, 1992).

Domingo Miliani

(Boconó, Trujillo, 1934 - Caracas, 2002). Crítico, narrador y docente universitario. Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue profesor de literatura en diversas universidades nacionales y extranjeras; fundador y primer presidente del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), así como presidente de la Fundación Museo de Ciencias de Caracas. Realizó ediciones críticas de *Las lanzas coloradas* y de *Doña Bárbara*, para la editorial española Cátedra. Entre sus múltiples estudios literarios destacan *Arturo Uslar Pietri, renovador del cuento venezolano contemporáneo* (1969), *Narrativa y narradores venezolanos* (1973), *Prueba de fuego* (1973), *Las lanzas coloradas ante la crítica* (1991, comp.) y *País de lotófagos* (1992).

Julio Miranda

(La Habana, 1945 - Mérida, 1998). Poeta, narrador, ensayista y crítico de cine. Autor de una vasta obra de creación, así como de antólogo y pensador, en particular sobre temas y autores venezolanos y cubanos. Sus trabajos obtuvieron varios premios, entre ellos: *Poesía, paisaje y política* (Premio Fundarte de Ensayo, 1991) y los cuentos *El guardián del museo* (I Bienal Mariano Picón Salas en Narrativa, 1997). Otros estudios destacados son *Proceso a la*

narrativa venezolana (1975), *Ciencia-ficción venezolana* (1979, comp.), *Cine y poder en Venezuela* (1982), y su antología poética *La máquina del tiempo* (1997).

Carlos Eduardo Morreo

(Moscú, 1977). Sociólogo, poeta e investigador, adscrito al Latin American Research Initiatives Convenor del Institute of Postcolonial Studies (Melbourne, Australia), profesor de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello, en la actualidad realiza su doctorado en la Universidad Nacional de Australia. Fue creador y promotor de la revista *SUR/versión, investigación y creación de América Latina y el Caribe*, del Celarg).

José Nucete Sardi

(Mérida, 1897 - Caracas, 1972). Historiador, diplomático, narrador y crítico de arte. Estudió en Bruselas y Ginebra. Individuo de Número de la Academia Nacional de Historia. Director de la *Revista Nacional de Cultura*, de 1940 a 1944.

Carlos Pacheco

(Caracas, 1948 - Bogotá, 2015). Investigador, crítico y editor, profesor titular jubilado de la Universidad Simón Bolívar. Doctor en Literatura Hispánica del King's College de Londres. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua. Autor de *La comarca oral* (1992) y *La patria y el parricidio* (2001). Coeditor de *Del cuento y sus alrededores* (1993 y 1997), *Nación y literatura* (2006) y *La vasta brevedad* (2009). Fue profesor invitado de las universidades norteamericanas de Brown (1994), Rice (2001) y Cincinnati (2008), así como de la Universidad de Salamanca (1999), la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (2012) y Universidad Andina Simón Bolívar de Quito (2012), entre otras.

Fernando Paz Castillo

(Caracas, 1893 - 1982). Poeta, crítico literario y cultural, diplomático, miembro destacado de la Generación del 18 y partícipe del Círculo de Bellas Artes de Caracas. Una de las más importantes

figuras intelectuales del país en el siglo XX. Fue Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua. Mantuvo una intensa actividad periodística, sobre diversos temas culturales. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1965. Su obra completa fue publicada en 8 volúmenes, en 1992.

Rosaura Sánchez Vega

(Maracaibo, 1951). Ensayista y profesora de Lengua Española y Literatura de la Universidad José Gregorio Hernández de Maracaibo. Licenciada en Letras Hispánicas y Magíster en Literatura Venezolana de la Universidad del Zulia. Ha publicado diversos artículos en revistas de universidades nacionales y latinoamericanas.

Guillermo Sucre

(Tumeremo, Bolívar, 1933). Poeta, crítico, traductor y profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Doctorado en la Universidad de París. Miembro fundador del grupo *Sardio* cuya revista dirigió. Dio clases en diversas universidades norteamericanas, entre ellas, Stanford y Pittsburgh, así como fue titular de la cátedra Simón Bolívar, en Cambridge, en Reino Unido. Autor de varios poemarios, entre los que destacan *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976), *La vastedad* (1988) y *La segunda versión* (1994). Su reconocido libro *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* obtuvo el Premio Nacional de Literatura, mención Ensayo, en 1975. Entre otros trabajos fundamentales sobre literatura latinoamericana, destaca *Borges, el poeta* (1967).

Ángel Vilanova

(General Roca, Provincia de Río Negro, Argentina, 1932). Crítico y profesor de la Universidad de Los Andes. Egresado de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina, con estudios de postgrado en Lenguas y Literaturas Hispánicas en El Colegio de México. Autor de *Motivo clásico y novela latinoamericana* (1993), *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti* (1998) y *El infierno tan temido* (2006).

Índice

Cubagua ante la crítica
Se imprimió en el mes de octubre del 2021
en la Imprenta Bicentenario
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 1.000 ejemplares